Digitized by Google

2° sem. 34 ki (1, 1-4 ☺

<36608606700011

<36608606700011

Bayer. Staatsbibliothek

Deutsche Kunst-Zeitung

für

die bildende Kunst und das künstlerische Leben der Gegenwart.

Mit Kunstbeilagen.

Erster Band.

Leipzig.
Expedition der Kunstzeitung.
(Eduard Kretzschmar.)
1851.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Digitized by Google

Inhalt des Ersten Bandes.

Kunst-Beilagen: **Bachpartie** — Radirung von **C. Hummel** in Weimar.
England — Zentrecht in drei Platten nach der Gruppe von Prof. **Fischer** in Berlin, ausgeführt von **Eduard Kretzschmar** in Leipzig.
Carl Scherr — Facsimile-Portrait nach einer Handzeichnung von **Wilhelm v. Kaulbach.**
Faustscheit nach dem Aegen — Originalradirung auf Stein von **Wilhelm Gerger** in Leipzig.
Faust und Mephistopheles, bei dem Hexgericht vorbeireitend — Holzschnitt nach einer Zeichnung von **J. J. Riedhoff**, ausgeführt von **Eduard Kretzschmar** in Leipzig.
Portrait von Friedrich Preller, gezeichnet von Müller in Eisenach, geschnitten von **Eduard Kretzschmar** in Leipzig.
Weimar, componirt und auf Holz gezeichnet von **Fr. Preller** in Weimar, geschnitten von **Eduard Kretzschmar** in Leipzig.
Der schlafende Maler — Radirung von **Siet. Eben** in Weimar.
Kampf des Löwen mit der Schlange, nach der Bronzegruppe vom Thierbildhauer **Wilhelm Wolff** in Berlin. Photographie.
Rabe und Hund — Radirung von **C. Bleibtreu** in Berlin.
Portrait von Adolph Menzel, in Holz geschnitten von **Eduard Kretzschmar** in Leipzig.

Seite

Programm der deutschen Kunst-Zeitung 1

Abhandelnde Artikel: Kunst – Schönheit – Ideal, nebst einem Vorwort: **Ueber das Verhältniß der Kunst zur Kritik. Von dem Redacteur.** 3

Versuch einer Physiognomik der Waldbäume und dem Geschichtspunkte der Landschaftsmalerei von Dr. **Max Schasler**, illustrirt von **Overbeck.** Erste Stizze: Die Eiche. 12. — Zweite Stizze: Die Fichte. 33. — Dritte Stizze: Die Linde. . 72

Die „Exposition générale des beaux Arts" in Dresden, von **R. Fischer.** 65

Photographie – Daguerreotypie – Hyalotypie – Hillotypie, mit besonderer Rücksicht auf ihre künstlerische Wirkung von Dr. **Max Schasler.** 101

Ueber die ästhetische Bedeutung der „great exhibition" von **R. Fischer.** 103

Correspondenzen: **Berlin:** Mangel an Concentration des Berliner Kunstlebens; die Weihnachtsausstellung des Unterstützungsvereins; die Fischer'schen Gruppen; aus dem Atelier des Bildhauers Wolff; Modell der Rauch'schen Friedrichsstatue für die kommende Ausstellung; Prof. Kolbe's Bild: „Zar Peter Herzog Bogislaw von Pommern". 17. — Die Berliner Akademie. 18. — Die allgemeine Künstlervereinigung; Reiseplan Kaiser Karl's V. 18. — Das Haus des Direktors Schadow; das Campo santo; die entkaustische Malerei auf chemische Fana. 39. — Einkauf nach der Cauerschen „Hebe" von Seiß; der Wagner'sche Tafelaufsatz; Wolf's lebensgroßer Hund; Arbeiten für das Neue Museum, Gruppen für die Granitpostamente der Schloßbrücke; die Bedeutung der fischer'schen Gruppen; die Kaulbach'schen Entwürfe zu dem Zeus des Treppenhauses im Neuen Museum. 40. — Das Lokal des Kunstvereins; Mangel „Friedrich der Große und Gesellschaften"; über die historische Genremalerei; Hildebrandt's „Bonnenaufgang auf Madeira" und „Menschenwunderschaft"; einige andere Bilder. 60. — Ueber die innere Ausschmückung der Schloßkuppel; die Vorbereitungen zur Einweihung des Friedrich-Denkmals; Medaille von Professor Fischer. 62. — Ueber das Kunstinteresse einer großen Stadt; Geschichte der Aufstellung des Friedrichsdenkmals und der damit verbundenen Festlichkeiten. 75

Braunschweig: Vorbereitung zur Errichtung des Lessingdenkmals. 45

Bremen: Das Oldenburgerkmal; Schluß der Ausstellungen in der Kunsthalle. 79. — Die sonstigen Ausstellungen in der Kunsthalle in Bremen. 120

Breslau: Uebersicht über die vorzüglichsten Künstler Breslaus. 77

Brüssel: Genrumrey der belgischen Regierung und des französischen Schriftstellers in Betreff der allgemeinen Kunstausstellung, alter Notizen. 48

Düsseldorf: Ueber die Entwicklung des Düsseldorfer Kunstlebens; Theodor Hildebrandt's Charakterschrift; sein großes Bild: „Wiederfinden Karl's und Gerbelinen"; Erich nach Halenkleves „Tränen aus der Jubiläe" von Jordan. 43. — Charakterschrift und Thätigkeit des Düsseldorfer „Malkastens". 78

Gotha: Ueber die Stellung der kleinen Residenzen in Bezug auf Kunst; der Bildhauer Wolfgang und seine neuesten Werke; der Maler Jacobs und seine neueste Richtung. 45. — Die bedeutendsten Künstler und Kunstwerke in den Residenzen Gotha und Koburg. . 70. 120

Hannover: Das neuentdeckte Gemälde von Leonardo da Vinci. 22

Hirschberg: 23

London: Vorbereitungen zur Industrieausstellung; Preisstatue. 22

Madrid: 23

München: Charakterschrift Münchens als Centralpunkt der Kunst; Schorn's Bild: „Die Sündflut"; und von Kaulbach's Atelier; Kreling's Deckengemälde. 19. — Die unkünstlerische Organisation der deutschen Akademien; die Münchener Akademie; Maskenball der Künstlergesellschaft „Trubenrod"; Friedrich Kaulbach; Moritz von Schwind; Münchener Kunstverein. 20. — Die Anstalt für Glasmalerei und ihre Werke; die Ausschmückung des neuen Königsbaues; Todtentanz von W. von Kaulbach; die Festgedichter der Neuen Pinakothek; Vermuthungen über die Besetzung des akademischen Directorats, die Herausgabe des Ludwigsdramas. 42. — Ausstellung des Münchener Kunstvereins; Bildwerke. 42. — Ueber die Münchener Kunstausstellung von 1851. 120

Paris: Die Pariser Kunstausstellung; allgemeiner Eindruck derselben. 22. 46

Petersburg: Die Kunstausstellung in Petersburg; das Neue Museum für Gemälde und Skulpturen. 22

Weimar: Kunstgeschichten, Sammlungen und Künstler Weimars. 21. 44

Wien: Zylographung der Wiener Künstler; Prof. Gasser; die Bildhauerkunst in Holz von Leistler; lithographischer Bundruck von Hartinger. 19. — Reorganisationsentwurf der Akademie; die Antwerpener Gründergrab; Ankäufe für das ungarische Nationalmuseum. 21. — Der Erlaß des Handelsministers zur Erhaltung der österreichischen Baudenkmäler. 42

Kunst-Chronik: 1. **Personennachrichten:** Karl Scherr's Tod. — Otto Bogel's Tod. — Nekrologisches aus dem Auslande. 23. — Otto Bogel's Nekrolog. — Reise des Malers Kaselowsky nach Spanien. 40. — Tod des Bildhauers Zieck in Berlin. — Reise des Malers Ed. Hildebrandt nach Italien und Constantinopel u. s. f. 80. — Das fünfundzwanzigjährige Amtsjubiläum des Direktors der Akademie der bildenden Künste zu Düsseldorf, Wilhelm von Schadow. 124. — Reisen des Direktors Rosenfelder, Professors Hensel. — Tod des Kupferstechers Gröbon. — Marmorstatuette der Schauspielerin Rachel vom Bildhauer Afinger in Berlin. — Kaulbach. — Reh. 126

Digitized by Google

Seite

2. **Album für Neujahrsblätter aus der Kunstwelt:** Pesth, Cassel, Neapel, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Turin u. f. f. — Carl Rahl's „Gundersschlacht"; Album der Münchener Künstler für König Ludwig; die Cornelius'sche Preismedaille. 24. — Rom, Königsberg, Bromberg, Berlin, Frankfurt am Main, New-York, Wien, Berlin, Rom, Stuttgart, Brüssel, u. s. f. 49. — Brüssel, Berlin, Wien, München, Prag, London, Petersburg u. s. f. 80. — Amsterdam, Berlin, Wien, Schwerin, Stuttgart, Düsseldorf u. s. f. 126

Kunst-Vereine und Kunst-Institute: Bekanntmachungen des Halberstädter Kunstvereins, des Kunstvereins für Hannover, des Rheinischen Kunstverein. 24. — Aus der Rede des Grafen Thun bei Gelegenheit des Berichts über die Wirksamkeit des Kunstvereins für Böhmen. — Der norddeutsche Gesammtverein und insonderheit die Lübecker Kunstausstellung von 1850. — Bekanntmachungen: Akademische Preisverordnung für Architekten; Preisverordnung für Bildhauer um den Preis der Michael Beer'schen Stiftung; Kunstausstellungen in Wiesbaden, Dresden, Prag; Allgemeine Kunstausstellung in Brüssel. 36. — Grundzüge des Oesterreichischen Kunstvereins in Wien. — Aus dem Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereins in Karlsruhe. 84. — Bekanntmachungen, betreffend: Die Berliner Kunstausstellung, 1852. — Preisaufgaben der päpstlichen Akademie der schönen Künste zu Bologna. — Kunstausstellungen zu Florenz. — Kunstausstellungen des westlichen Cyklus für 1852. 126

Kunst-Kritik: „Deutsche Zeitgenossen nach Wien's Lichtdrucken in Kupfer gestochen &c." Bei Rud. und J. C. Weckel. — „Der Alpenjäger." Mit sämmtlichstählernen und stählernen Illustrationen. Bei J. J. Weber. 15. — Associations of Ornamental Art" etc. by Lewis Gruner. — Die Lübecker Kunstausstellung im Jahre 1850 von Dr. Gurlitt. — Wagner für den Kunsthandel. 52. — Beschreibung der zahmen Mäuse. Eine Auswahl von ihnen, charakteristischen und seltenen Lieblingsvarietäten u. s. f. herausgegeben von Rudolph Wiegel. — Wagner für den Kunsthandel. 82. — Album St. Maximil. des Königs Ludwig I. von Bayern, von deutschen Künstlern gezeichnet und 9. Oktober 1841 u. s. w. herausgegeben von Fr. X. Pfeuffer. Kunstanstalt von Piloty und Löhle. Brill I. — Der Tod Gustav Adolphs bei Lützen. Holzschnitt nach der Originalzeichnung von J. Kirchhoff, geschnitten von Eduard Kretschmar in Leipzig. L. W. 127

Kunst-Literatur: „Deutsches Künstlerleben". — Bibliographie der Kunst 28. — „The schools of painting in Italy" etc. by a Lady. — Bibliographie der Kunst. 52. — Die Baukunst in Deutschland vom Jahre 900 bis zum Jahre 1000 nach Christo. Chronographische Tafeln und begleitendem Text von Franz Mertens. — Bibliographie der Kunst. 86

Antiquitäten: Mosaikfußboden eines römischen Bades aus der Gegend von Darmstadt. — Alte Vasen bei Montpellier gefunden. 28. — Em. de Rouge's Bericht über seine Wanderreise durch die ägyptischen Museen in Europa. — Ausgrabungen auf der Via Appia in Rom. — Tempelräumer an den Ufern des Euphrat. — Römische Grabmonumente bei Rom. 57. — „Ueber die ältesten Architekturen Griechenlands von Dr. Max Schuster. 131

Kunst-Industrie: Kunstgewerbliche Novitäten: Dockenstich in rothem Thon von C. Mörch in Charlottenburg. 29. — Silberner Tafelaufsatz von Wagner und Zehn in Berlin, beschrieben von J. Förster in Berlin. 58. — Goldene Statue Rudolphs von Habsburg von Fürstler Joseph Fleischer in Prag. — Gothische Meubles, entworfen auf Befehl des Prinzen von Preußen, Königl. Hoheit, für das Schloß Hohenzollern bei Potsdam vom Hofbaurath Strack in Berlin. 88

Originalmittheilungen für Kunst-Industrieartikel: Schmuckkasten, componirt von Rob. Reichenheim in Leipzig. 29. — Glasdruck von Robert Kretschmer in Leipzig. Blumentöpfe, Ampel in Bronze und Porzellan nebst Deckenleuchter dazu von Architekt Wiedemann in Dresden. Becher in Porzellan und Bronze von Porzellanfabrik Tettenborn und Bronzewaarenfabrik Wiedemann in Dresden. Becher in Porzellan und Bronze von Porzellanfabrik Tettenborn und Bronzewaarenfabrik Wiedemann in Dresden. Vasen in Porzellan und Bronze von Porzellanfabrik Tettenborn und Bronzewaarenfabrik Wiedemann in Dresden. Becher

BIBLIOTHEK
der
...glichen Akademie
d. b. K.

Digitized by Google

KAMPF DES LÖWEN MIT DER SCHLANGE.

nach der Bronzegruppe von Wilhelm Wolff in Berlin.

PHOTOGRAPHIE.

Digitized by Google

D. 1905

BIBLIOTHEK
der
Königl. Akademie
d. K. K.

Digitized by Google

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek
MÜNCHEN

vür

eben
—:
und
öpfer

diese
deut-
anals
chämt
rischen
ellung

deut-

tschen
nüber
erk im
) aller

gewesen
t nach
usam
er den
Aus-

Digitized by Google

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Programm.

Die deutsche Kunst entbehrte bisher eines Organs, wodurch sie dem Auslande gegenüber in einer ihrer würdigen Weise vertreten worden wäre.

Der deutschen Kunst ergeht es in dieser Beziehung wie der deutschen Wissenschaft: sie verstehen beide zu schaffen, allein — sei es Mangel an praktischem Talent, oder übertriebene Bescheidenheit —: sie verstehen es nicht, ihre Schöpfungen zur rechten Geltung zu bringen. Ihre Werke sind groß und unsterblich, aber diese Größe und Unsterblichkeit wird gemeinhin erst dann erkannt, wenn die Schöpfer derselben begraben sind. —

In der That, wenn wir bedenken, wie wenig die deutsche Kunst und die deutsche Wissenschaft, diese beiden unermeßlichen Sphären des deutschen Genius, im Auslande nicht nur, sondern selbst vom deutschen Publikum gekannt und gewürdigt sind, und wie erst in neuester Zeit jenseits des Rheins und des Kanals eine schwache Ahnung von ihrer Größe und Erhabenheit aufzudämmern beginnt: dann müssen wir uns beschämt gestehen, daß es wohl hohe Zeit wäre, Anstalt zu treffen, daß wenigstens in diesen Domänen der selbstschöpferischen Phantasie und des wissenschaftlichen Gedankens Deutschland endlich die ihm gebührende achtunggebietende Stellung einnehme.

Wir haben es hier nur mit einer dieser Sphären: mit der deutschen Kunst, mit ihren Vertretern: den deutschen Künstlern, mit ihren Schöpfungen: den deutschen Kunstwerken zu thun.

Das erste Ziel der „Kunstzeitung" geht folglich dahin, die deutsche Kunst, die deutschen Künstler, die deutschen Kunstwerke, die deutschen Kunstinstitute: das ganze deutsche Kunstleben — besonders dem Auslande gegenüber — zur vollen Anerkennung zu bringen. — Die „Kunstzeitung" betrachtet sich in dieser Rücksicht als ein Nationalwerk im höchsten Sinne des Worts und glaubt unter diesem Titel auf die allgemeinste Theilnahme, auf die thätigste Mitwirkung aller Jünger und Freunde der deutschen Kunst Anspruch machen zu können.

Aber wir haben noch ein anderes, näher liegendes Ziel. Dies ist rein praktischer Natur.

Die deutsche Kunst entbehrte nicht nur eines Organs, das sie dem Auslande gegenüber würdig zu vertreten geeignet gewesen wäre — sie entbehrte auch eines solchen, welches das deutsche Künstler- und Künstlerleben der frischen Gegenwart nach allen Richtungen hin zu einem anschaulichen Bilde für den deutschen Künstler und Kunstfreund selber zusammenzufassen und ihnen dadurch das bequemste Mittel darzubieten versucht hätte, durch welches sie sich über den gegenwärtigen Zustand der Kunst in allen Theilen ihres Vaterlandes, wie auch vergleichungsweise des Auslandes, allseitig und gründlich zu unterrichten Gelegenheit gehabt hätten.

Digitized by Google

Diese Lücke auszufüllen, dies Bedürfniß zu befriedigen, ist das zweite Ziel der „Kunstzeitung“ und die specielle, praktische Tendenz der meist von Künstlern selbst herrührenden „Correspondenznachrichten“ derselben.

Das Raisonnement und die Kritik schließen sich an diese praktische Tendenz unmittelbar an. Die „Kunstzeitung“ wird diese beiden Felder der ästhetischen Wissenschaft in einer Weise behandeln, daß dadurch die so nöthige Reformation derselben angebahnt werde; eine Reformation, welche unserer innigsten Ueberzeugung nach nur durch die Zurückführung derselben auf die klaren und einfachen Principien einer gesunden Kunstphilosophie zu bewirken ist. Doch auch in diesen Gebieten wird dem thatsächlichen Ideeninhalt des Kunstlebens der Gegenwart der nächste und bedeutendste Anspruch auf unsere Thätigkeit eingeräumt werden. Denn, wenn irgendwo, so ist hierin besonders die periodische Kunstliteratur im Rückstande geblieben; und, wenn irgend wofür, so findet sich gerade hiefür das lebhafteste und tiefempfundenste Bedürfniß bei allen Verehrern der deutschen Kunst.

Was die innere Einrichtung der „Kunstzeitung“ betrifft, so kann die Redaction derselben sich mit Hinweisung auf den Inhalt des ersten Heftes begnügen. Die darin enthaltenen Rubriken bleiben stehend, sowie im Allgemeinen die Art und Weise der Behandlung des Inhalts durchweg dieselbe sein wird. — Vorschläge, sowie Kunstellungen rücksichtlich des Einen oder des Andern werden dankbar entgegengenommen und, sofern sie bei gewissenhafter Prüfung sich als praktisch erweisen, berücksichtigt werden.

Die Kunstbeilagen, deren jedem Hefte mindestens zwei beigegeben und ohne Ausnahme den Werth nicht nur von Kunstwerken überhaupt, sondern auch den von Originalkunstwerken haben werden, dürften als eine für Künstler und Laien schätzenswerthe Zugabe zur Zeitung betrachtet werden. Sie werden entweder Originalradirungen von der Hand bedeutender Künstler oder getreue Darstellungen ihrer Kunstwerke, ihrr Portraits u. s. f. enthalten. — Dieselben strengen Anforderungen der künstlerischen Ausführung werden wir auch an die Textillustrationen stellen und mögen die in dem ersten Heft enthaltenen Belege dafür in dieser Rücksicht als Norm gelten.

Die Redaction, welche hiemit ihre freudige und unbedingte Hingabe an das Unternehmen erklärt, kann für sich wie im Namen der Herausgeber die Versicherung geben, daß sie beiderseits kein Opfer scheuen und vor keinen Schwierigkeiten zurückbeben werden, um das große und schöne Ziel, welches sie sich vorzusetzen gewagt, erreichen zu können.

Leipzig, im Februar 1851.

Die Redaction.

Digitized by Google

Deutsche Kunst-Zeitung.

Kunst — Schönheit — Ideal.

I. Ein nothwendiges Wort über das Verhältniß der Kunst zur Kritik.

— — Ihr werdet's nicht erzwingen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt,
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt. —
Sagt ihr nur immer! keine genommen,
Prosit als Resultat von Lehrer Stimmen!
Und bleibt die schwerstlichen Harmonien
Auf ewern Abendhäuschen fremd!
Brauset's vom Kathedersitzen und den Ohren,
Wenn euch danach der Gaumen steht — —
Faust.

as ist Kunst? —
Was heißt Schönheit? —
Was hat man unter Ideal zu verstehen? —

Wir beginnen den Reigen unserer abhandelnden Artikel — nicht ohne Absicht, aber ohne jegliche Prätension — mit diesen inhaltsschweren Fragen, im Voraus auf eine Menge verdrießlich gefalteter Stirnen und bedauernd zustimmender Achseln gefaßt und nur eine sehr kleine, sehr unbedeutende Zahl von gleichgültigen oder gar wohlwollenden Blicken erwartend.

Die gefalteten Stirnen werden den Künstlern angehören, die Achseln werden von den Kunstkennern gezuckt werden.

Ziehen wir von den Uebrigbleibenden noch die Kunstkritiker ab, so wird sich das Häuflein der Unbefangenen unter unsern Lesern auf Die beschränken, welche den Muth haben, Andern und — was noch schwieriger ist — sich selbst zu gestehen, daß sie weder „Künstler“ noch „Kunstkenner“, noch „Kunstkritiker“ sind — in der modernen Bedeutung des Worts.

Vielleicht zweifelt man überhaupt an der Existenz solcher Aufrichtigen. Indessen wir selbst, die wir dies schreiben, gehören zu dieser Zahl, und gestehen offen, daß wir weder Künstler noch Kunstkenner, noch Kunstkritiker, sondern nichts sind als ein bescheidener und anspruchsloser — Freund der Kunst.

Werden wir der einzige anbefangene und wohlwollende Leser von dem sein, was wir selber schreiben? —

Wir hoffen es nicht.

Denn wir werden den Künstlern auf ihre gefalteten Stirnen antworten: „Ihr habt Recht in Eurem Vorurtheil gegen Alles, was heutzutage als ästhetisches «Raisonnement» oder als «Kunstkritik» sich geltend machen will. Und dies Recht ist Euch gegeben von Denen, welche — ohne Ahnung von der schwindelnden Tiefe des Gehaltmeinhalts der Kunst, in die Ihr selber hinabsteigt, als Schatzgräber die goldenen Schätze herauf an das Tageslicht zu bringen und sie der erstaunten Welt in Euren Kunstwerken darzulegen — in den labyrinthischen Gängen einer ihnen fremden Welt umhertappen und jeden Kiesel, an den ihr blinder Fuß stößt, für einen Edelstein ausgeben. Dies Recht ist Euch von Denen gegeben, welche — ohne Respect vor dem Ideenreichthum des Künstlers, ohne Kenntniß von der Absicht, aus der er schafft, ohne Einsicht in die Mittel, mit denen er schafft, ohne Rücksicht auf die Bedingungen, unter denen er schafft — es wagen, an Zufälligkeiten und Aeußerlichkeiten herumzumäkeln, die dem eigentlichen Sinne des Kunstwerks so fremd sind, wie das Sandkorn auf der Schale des rohen Diamants seinem leuchtenden Kern. — Ja, Ihr habt Recht in Eurem Vorurtheil. Aber bedenkt es wohl: es ist immerhin ein Vorurtheil, d. h. eine Ungerechtigkeit, ein Unrecht, worauf Ihr ein Recht erworben. Denn Vorurtheilen heißt Verurtheilen ohne zu Urtheilen.“

Und den Kunstkennern — d. h. Denen unter ihnen, für welche die Liebe zur Kunst Sache des Herzens und Resultat eines hingebenden gründlichen Studiums ist — werden wir antworten: „Auch Ihr habt Recht zu Eurem Mißtrauen gegen die heutige «Kunstkritik», zu Eurer Verachtung des anderen «Kunstraisonnements». Und dies Recht wurde Euch von Denen gegeben, die — ohne Achtung vor sich selber und vor ihrem Beruf, ohne Ehrfurcht vor der anmuthigen Göttin, der Ihr in Euren Sammlungen Altäre errichtet, um dort mit wenigen Auserwählten Eure Andacht zu verrichten — die Kritik, d. h. das unermüdliche Forschen und Darlegen der Wahrheit, zur Handlangerin der Lüge herabwürdigten; welche die Aesthetik, d. h. die erhabene Wissenschaft des Schönen, zur Dienstmagd ihres Interesses und ihrer Eitelkeit stempelten; welche die Kunstphilosophie, d. h. die unerschöpfliche Fundgrube der vernünftigen Erkenntniß von Allem, was im Reiche der Schönheit und des Ideals so Herrliches und Göttliches gibt, in eine Kloake verwandelten“.

„Ihr habt Beide, Künstler und Kunstkenner, Recht gegen die

Digitized by Google

Kritiker und die ästhetisirenden Phrasenreicher. Aber habt Ihr deshalb auch Recht gegen die Kritik und die Aesthetik? — Ist das scharfe Schwert weniger scharf, wenn sein Griff von der schwachen Hand des Kindes, statt von der nervigen Faust des Mannes gerade wird? Verliert der edle arabische Renner seine vogelgierige Schnelligkeit und sein edles Feuer, wenn er statt des phlegmatischen Esels vor den Sandkarren gespannt wird? Werden Ihr dem schneidenden Schwerte einen Vorwurf aus seiner Stumpfheit in der Hand des Kindes, dem feurigen Rosse von seiner Langsamkeit an dem Zügel des rohen Treibers machen? — Werdet Ihr der Kritik und der Aesthetik die Sünden Derer aufbürden, die sie mißbrauchen? — Wohlan, so urtheilt nicht vorher, sondern nachher! — Sehr gut, so ein Kind ist, das das schneidende Schwert der Kritik zu ergreifen wagte; überzeugt Euch, ob der edle Renner des ästhetischen Raisonnements an den Karren der Trivialität gespannt wurde! — und dann urtheilt." —

„Also jetzt, Freunde — wir sagen Freunde, denn wir hoffen und verlangen danach, und Eure Freundschaft, Eure Achtung zu erwerben — blickt mit Unbefangenheit auf Das, was Ihr lesen werdet!" —

Das wird unsere Antwort an die echten Künstler, das wird sie an die wahren Kunstkenner sein.

Denen aber unter ihnen, welche sich nur mit dem Namen des „Künstlers" und des „Kunstkenners" brüsten, denen die Liebe zur Kunst ein leerer Zeitvertreib oder eine Caprice ihrer Eitelkeit ist, die für die Kunst schwärmen, weil diese Schwärmerei in Deutschland, wie in England die für Pferde und Hunde, zum „guten Ton" gehört —: diesen Verehrern der Kunst à la mode werden wir antworten: „Auch Ihr runzelt die Stirn und zuckt die Achseln? — Wohl! Vorher aber greift in Eure Brust und fragt Euch, ob Ihr selber werder direct noch indirect jemals dazu beigetragen habt, das Vorurtheil gegen die Kunstkritik zu vergrößern, ob Ihr, die Ihr Euch „Künstler" nennt, jenen ästhetischen Schwätzer, der seine andere Absicht hatte, als Euer Liebhaberei, die er für einen bloßen Dilettantismus, für ein Steckenpferd der Laune hielt, zu schmeicheln, sofort den Rücken kehrtet; ob Ihr, die Ihr Euch so viel mit Eurer „Kunstkennerschaft" wißt und so sehr mit Eurem kostbaren Kabinetten kokettirt, nie das oberflächlichste Übergeschwätz darüber mit bedächtigem Kopfnicken angehört, voraudgesetzt, daß es dieselben in den Himmel erhob: ob Ihr Beide nie die eingelnen ästhetischen Brocken, die auf dem Munde von echten Künstlern und denkenden Kunstkennern fielen, wie die Brosamen vom Tische des Reichen, begierig aufgesammelt, systematisch geordnet und lexicalisch zugerichtet habt, in der Absicht, sie bei der nächsten Gelegenheit als eigene Waare zu produciren und dadurch eine tiefe Verwunderung von Eurem „positiven Wissen" im Fache der Kunst zu erregen! Fragt Euch, ob Euch der gerechte, aber rücksichtslose Tadel, den Ihr von einem wirklichen Künstler oder von einem wahrhaften Kunstkenner erfuhrt, stets höher gegolten hat, als das überschwängliche Lob des ersten besten ästhetisirenden Commis-voyageurs, der in Kunst macht: kurz, ob Euch die Sache der Kunst aus phrase stets mehr am Herzen gelegen als die Begründung Eures Künstlerruhms und Eurer Kunstkennerschaft! — Wir wollen Euch jedoch die Antwort auf diese Frage erlassen, unter der Bedingung, daß Ihr uns Eure Stirnrunzeln erspart und uns mit Eurem Achselzucken verschont, daß Ihr mit Unbefangenheit und ohne Vorurtheil an die Lectüre der Kunstzeitung geht. Denn Ihr könnt vielleicht daraus etwas lernen, wäre es auch nur die richtige Vorstellung von Dem, was es heißt: es mit der Kunst ehrlich meinen."

Das wird unsere Antwort an Diejenigen unter den „Künstlern" und „Kunstkennern" sein, denen die Kunst nichts als eine hohle Phrase ist.

Dem unbefangenen Leser aber werden wir im Voraus für sein Wohlwollen, oder auch für seine — Gleichgültigkeit Dank es ist immer noch leichter, die Gleichgültigkeit in Wohlwollen, als das Vorurtheil in Gleichgültigkeit zu verwandeln.

Alle aber werden und nicht nur verzeihen, sondern sie werden die Nothwendigkeit davon erkennen, daß wir unserm ersten ästhetischen Leitartikel überhaupt eine Einleitung voranschicken. Das selbe mußte für die ganze Zukunft ein für alle Mal fest abgestedt werden. Das Publikum sollte gleich von vorn herein genau wissen, was es von uns zu erwarten, was es zu hoffen habe. Wir selbst aber fühlten das Bedürfniß, gleich anfangs gerade und offen mit unsern Ansichten über die Stellung, welche wir ihm gegenüber einnehmen zu müssen glaubten, hervorzutreten.

Wir fühlen aber ferner auch das Bedürfniß der Rechtfertigung dafür, daß wir Lieder genug sind, eine letzten und tiefsten Begriffe: Kunst — Schönheit — Ideal — in denen die gesammte Kunstthätigkeit aller Zeiten und aller Nationen wurzelt und aus denen sie Leben empfängt, zum ersten Vorwurf unsers ästhetischen Raisonnements zu machen.

Und diese Rechtfertigung schöpfen wir aus dem Gefühl der Nothwendigkeit, dem Publikum gegenüber unser ästhetisches Glaubensbekenntniß auszusprechen.

In dieser Absicht allein stellten wir jene Fragen auf; und indem wir unsern Versuch sie zu lösen dem Urtheil des Publikums unterwerfen, prätendiren wir nichts, als daß der Leser sich überhaupt die Mühe des Urtheilens nehme, daß er sich ein Recht darauf erwerbe.

Denn das Urtheilen ist ein Recht, welches wir jedes wahrhafte Recht erworben werden muß; vor Allem dadurch, daß man den guten Willen des Verständnisses mitbringe.

Wir berühren hier einen Punkt, der uns Veranlassung gibt, für die so vielfach und leider nur zu oft mit Recht geschmähte Kritik gegen eine Ungerechtigkeit Partei zu ergreifen, die wir vorzugsweise oft auf Seiten der Künstler angetroffen haben.

Man verlangt von der Kritik: sie solle vor Allem ohne philosophische Abstractionen und gelehrte Phrasen, sie solle leicht verständlich — mit einem Worte populair sein. — Dies Verlangen ist durchaus billig und vernünftig.

Andererseits verlangt man von der Kritik: sie solle vor allen Dingen nicht oberflächlich und trivial sein, sie solle die Idee des Kunstwerks, den wahren Gehalt und Inhalt der Idee desselben erfassen und zum klaren Bewußtsein bringen; kurz sie soll voll neuer und tiefer Gedanken sein. — Auch dies Verlangen ist ohne Zweifel vernünftig und billig.

Allein es ist hiebei der Uebelstand, daß diese beiden, in gleicher Weise vernünftigen und billigen Forderungen, sich direct widersprechen. — Will die Kritik die Klippe der Oberflächlichkeit vermeiden, um gedankenvoll zu werden, so ist die größte Gefahr vorhanden, daß sie in den Strudel des philosophischen Phrasenkrams geräth; und versucht sie der Scylla gelehrter Abstractionen zu entfliehen, um sich populair zu machen, so ist Hundert gegen Eins zu wetten, daß sie an der Charybdis der Trivialität scheitert. — So weiß sie endlich nicht mehr, wohin sie sich retten soll, um so zu sein, wie es verlangt wird, nämlich: zugleich populair und tief, zugleich gedankenvoll und leichtverständlich.

Es sind, wir gestagt, vorzugsweise die Künstler, welche an die Kritik diese unmöglichen und deshalb ungerechten Forderungen stellen. Aber sie bedenken nicht, daß überall — in der Kunst wie in der Wissenschaft — das Tiefe und Gediegene nicht auch zugleich das für Jeden leicht Faßbare und Verständliche ist. Sie berücksichtigen nicht, daß die Schwierigkeit des Verständnisses oft mehr in dem

Digitized by Google

Inhalt der Sache als in ihrer Form zu suchen ist, und daß die Dinge, welche jedem, auch dem oberflächlichsten Geiste geläufig sind, eben auch nur eine oberflächliche Bedeutung haben. Zu verlangen, daß man z. B. über den Begriff der Kunst, über die Bedeutung des Schönen, über den Sinn des Ideals in Form eines frivolen Salondialogs sich ausspreche, in dem es sich um die letzte Mode oder um das schöne Wetter oder, wenn's hoch kommt, um die „reizenden Beine einer berühmten Balletsängerin handelt —; dazu von den unerschrockenen Preisrichtern, deren Ziel die dunkle, klippenvolle Tiefe des Meeres ist, verlangen, daß es die Perlen mit dem Arm herausholen, ohne sich die Schultern naß zu machen. Als ob das Meer ein seichter Bach wäre, oder als ob die köstliche Perle auf der Oberfläche schwämme! Weit entfernt davon, ist sie sogar noch mit einer harten Schale umschlossen, die anzubrechen man Kraft und Geschicklichkeit anwenden muß.

„Das Kunstwerk selber" — pflegen dann die Künstler zu erwidern — „ist doch Jedem verständlich, so muß es auch die Kritik sein, wenn sie nützen soll."

Zurückerst ist es ein eigenes Ding um das Verständniß. Der unverfeinerte und rohe Landmann und der in die Geheimnisse der Kunst eingeweihte Künstler, wenn sie ein Kunstwerk, z. B. eine Statue, betrachten, „verstehen" es Beide. Denn auch der Größere besitzt, was es darbieten soll. Aber worin ein Unterschied ist zwischen seinem Verständniß und dem des Künstlers! Jener hält sich an der Oberfläche, er läßt das Kunstwerk auf seine äußere Anschauung wirken. Aber das ist Alles. Er vermag nicht durch die Oberfläche des Kunstwerks hindurchzuschauen in jene Tiefe, wo die kostbare Perle der künstlerischen Idee schimmert, die den Künstler zur Ausführung desselben begeistert. — Die Stufenfolge des Verständnisses ist so unendlich wie die Stufenfolge des menschlichen Bildung selber. Jeder versteht nach seinen Kräften, nicht mehr, nicht minder.

Darf sich aber die Kritik mit jener Flachheit begnügen? Ist es nicht gerade ihr Beruf, durch die Oberfläche hindurch dem Gegenstande in's Herz zu schauen und die Schätze, die sie dort fand, an's Tageslicht des Bewußtseins zu bringen? Ist die Kritik nicht das Brennglas, welches die Strahlen der auf die Oberfläche des Kunstwerks zerstreuten Idee in den Fokus des allgemeinen Verstandnisses sammelt? Ist sie nicht der Zauberstab, welcher mit der Macht des Worts dem Kunstwerk die Brust öffnet und dem flammenden Beschauer den im Innern verborgenen wunderbaren Organismus des Lebens zeigt?

Die Kritik schafft nicht, — sie weist die innere Nothwendigkeit, die wahre Bedeutung des Geschaffenen nach. Die Kritik spricht nicht, wie das Kunstwerk selber, zur Anschauung: — sie spricht zum Verstande

Die Kritik will keine Empfindungen erregen, sie wendet sich nicht an's Gefühl: — sie will Verständniß hervorbringen und wendet sich an das begreifende Bewußtsein

Die Kritik arbeitet nicht mit materiellen Mitteln, mit Marmor, Leinwand und Pinsel — ihr Werkzeug ist das Wort; nur allein das Wort. — Das Wort aber ist ein Gemeingut Aller und darum hat die Kritik ein Recht auf das Verständniß Aller. Aber freilich. Das, was die Kritik dem Worte unterwirft, ist nicht ein Gemeingut Aller. Das ganze äußerliche Treiben des gewöhnlichen Lebens, welches Allen gemein und daher auch leichtverständlich ist, kann als solches nicht Gegenstand der Kritik sein, denn es ist trivial. Die Kritik hat es aber nicht mit dem Trivialen und Gewöhnlichen zu thun, sondern mit Dem, was ihrer allein würdig ist: mit dem Idealen und eben deshalb Ungewöhnlichen; sie besitzt sich nicht mit den kleinlichen Zufälligkeiten und materiellen Bedürfnissen des menschlichen Lebens, sondern mit seinen ernstesten, nothwendigsten Zwecken, mit seinen tiefsten Interessen. Diese aber sind an sich schon nicht „leichtverständlich" und „populair", weil die Wenigsten von ihrem Vorhandensein, geschweige von ihrer Nothwendigkeit eine Ahnung besitzen.

„Wie aber" — fragen vielleicht die Künstler weiter — „kann denn die Kritik die Menschen von den materiellen Bedürfnissen und den trivialen Tagesinteressen zu jenen tieferen Bedürfnissen führen und in ihnen das Interesse für die ernsten und idealen Zwecke des Lebens erwecken, wenn sie nicht die Sprache spricht, welche eben alle Welt redet: wenn sie nicht populair ist?"

Auch wir verlangen — werden wir erwidern — daß sie die Sprache rede, welche, ihren Ausdrücken, ihren Begriffen nach, Jedem oder doch jedem Gebildeten verständlich ist. Aber die Beziehung, in welche sie diese Begriffe stellt, die tiefer gefaßte Bedeutung, welche sie mit jenen Ausdrücken verbindet, wird aus einem sehr natürlichen Grunde nicht ohne Weiteres Denen gelänig und verständlich sein können, welchen die Sache selbst, um die es sich handelt, fremd und unverständlich ist. Auch wir verlangen, daß die Kritik eine populaire Sprache rede. Aber diese Popularität kann vernünftigerweise in nichts Anderem bestehen, als daß die Kritik sich keiner fremden und technischen Ausdrücke bediene, wo die derselbe Sache mit einem bekannten und gebräuchlichen Worte bezeichnen kann; daß sie keine Begriffe, Vorstellungen und Wendungen brauche, die nach dem Katheder-Stahl einer der vielen philosophischen Schulen riechen, mit denen Deutschland so gesegnet ist; daß sie nicht verwickelte Phrasen aufkrame, statt in einfachen Sätzen zu reden daß sie mit einem Worte die Sprache des Gebildeten rede. — Ob aber diese Sprache bei aller Einfachheit des Ausdrucks, bei aller Leichtheit der Form — kurz bei aller „Popularität" im besseren Sinne des Worts — immer „leichtverständlich" sein werde, wenn es sich darum handelt, die tiefen und deshalb an sich dunkeln Wahrheiten, welche wie Goldadern das Reich der Ideale durchziehen, zu Tage zu fördern, — das, wir gestehen es offen, bezweifeln wir.

Und darum, weil das Gesammtwelle nicht zugleich leichtverständlich, weil das Tiefe nicht zugleich oberflächlich, weil das Ideale nicht zugleich reinweg sein kann, darum ist die Forderung an die Kritik, welche die Vereinigung dieser Gegensätze verlangt, eine Ungerechtigkeit — darum aber kann die Kritik unmöglich für ihren Inhalt an den Leser dasselbe Verlangen stellen, was der Künstler an den Beschauer seines Kunstwerks stellt, nämlich: daß er den guten Willen des Verständnisses mitbringe, daß er jener Entsagung fähig sei, welche, jeder Vorurtheil bei Seite lassend, sich dem ernsten und unterjagenden Eintritt bereiten bringt, was ihm geboten wird.

Und jetzt, nachdem wir unser Herz etwas erleichtert, stellen wir von Neuem die Fragen auf:

Was ist Kunst? —

Was heißt Schönheit! —

Was hat man unter dem Idealen zu verstehen? —

Unsere Beantwortung derselben machi übrigens keinen Anspruch, sei es auf Vollständigkeit, sei es auf streng systematische Form. Indem wir unsere Ansichten darüber, „was Kunst?" — „was das Schöne?" — „was das Ideal?" ist, einfach aussprechen, wollen wir, wie schon erwähnt, nichts aussprechen als unser ästhetisches Glaubensbekenntniß.

2. Was ist Kunst?

Ist es der Sinn, das Ziel nicht auch schon?
Er leitet schon im Anfang und die Kraft.
Faust.

Die Sprache, wenn man es versteht, ist die Gebrauchsspur ihres Entwickelungsganges einzuringen, führt uns beim Suchen nach

Digitized by Google

dem eigentlichen Sinn eines schwierigen Begriffs gewöhnlich am einfachsten und sichersten zum Ziel. Nehmen wir sie also auch für uns zur Leitrein an. „Kunst" gehört bekanntlich zur Wurzel „Können"; was nichts Anderes heißt, als daß sie eine Fähigkeit, eine Möglichkeit, einer Schöpfungskraft ist. In diesem Sinne, der aber nur die rohe Grundlage des Begriffs bietet, sagt man z. B.: „das ist keine Kunst", d. h.: „dazu gehört keine besondere Fähigkeit, kein besonderes Talent, das ist eine „natürliche Sache." — Also schon hier springt uns der Gegensatz von künstlich und natürlich in die Augen. Aber freilich noch ebenfalls in ganz roher Weise. Denn das Natürliche bildet hier nur in demselben Sinne einen Gegensatz zum Künstlichen, wie es zum Uebernatürlichen erscheinung in einem solchen steht. Darum ist jener Ausdruck: „das ist keine Kunst", ungefähr Dasselbe als der ebenfalls gewöhnliche: „das ist keine Hexerei." Der Grund von dieser auffallenden Parallele zwischen Kunst und Hexerei liegt offenbar in dem Mangel an Bildung des großen Haufens, der die Grenzen seines Horizonts für das Ende der Welt hält, und jede über jenen hinaustretende Erscheinung als ein Wunder zu betrachten pflegt.

Lassen wir jedoch diese untergeordnete Bedeutung des Wortes, die wir überhaupt nur angeregt, um nicht wieder darauf zurück kommen zu müssen, beiseit, so liegt in der Wurzel desselben, dem „Können", noch ein anderer tieferer Sinn. Es ist nämlich darin ausgesprochen, daß der Grund und das Princip aller Kunst die Fähigkeit zu schaffen ist, daß das Reich der Kunst ebenso das Geschöpf des schaffenden Menschengeistes ist, wie die natürliche Welt durch das „Wort" Gottes aus dem Nichts in das lebendige Dasein trat.

Darum nennen wir diese Schöpfungskraft eine göttliche Kraft.

Aber der Mensch besitzt noch eine andere göttliche Eigenschaft: die Kraft der Erkenntniß. Sie ist die Schwester der Schöpfungskraft. Auch die Sprache lehrt uns dies, indem sie „Können" und „Kennen" in Verwandten macht und ihre Bedeutungen insinuativ übergehen läßt. Man vergleiche Kau — be, und Kun — st, kon — te und Kun — st: und erinnere sich der biblischen Bedeutung des „Erkennens" als des Begattens, d. h. Zeugens, Hervorbringens, Schaffens.

Endlich besitzt der Mensch noch eine dritte göttliche Eigenschaft: die Kraft des freien Willens. Sie ist gleichfalls die Schwester der Schöpfungskraft und der Erkenntniß — und die gemeinsame Mutter Alles ist das vernünftige Selbstbewußtsein.

Die Kraft des Schaffens führt den Menschen zur Kunst.

Die Kraft des Erkennens führt ihn zur Wissenschaft.

Die Kraft der freien Selbstbestimmung führt ihn zur Sittlichkeit.

Die naive Parabel vom „Baum der Erkenntniß" enthält darum eine tiefe Wahrheit: und Gott hatte gegründete Ursache, zu behaupten: „Siehe, nun sind sie geworden wie Unser Einer und wissen, was gut und böse ist". Denn das Fruchtbaum, womit sich Adam und Eva beflieißen, war nicht nur das Symbol ihrer Emancipation vom bloßen Naturzustande, also einer Verbesserung, sondern ebenso das bedeutungsvolle Zeichen des Bewußtseins ihres göttlichen Berufs. Zu diesem Zeigenblatt ist die erste Quelle der Sittlichkeit, der Erkenntniß, der Schöpfungskraft des Menschen zu suchen, es ist der erste, wenn auch noch so unscheinbare, noch so kleinliche Schritt des erobernden Menschengeistes auf dem Gebieten der Tugend, der Wissenschaft und der Kunst.

Wir haben nicht ohne Absicht die Kunst mit ihren Schwestern zusammengehalten. Denn die eine ist nur durch ihr Verhältniß zu den andern: und zwar einerseits durch ihren Gegensatz, andererseits durch ihre Einheit mit den andern zu verstehen und zu begreifen.

Eins sind sie in der Gemeinsamkeit ihres Ursprungs: ihre Mutter ist die göttliche Vernunft.

Entgegengesetzt sind sie in der ungleichartigen Form ihrer Gestaltungen, in der auseinanderstrebenden Richtung ihrer Gesetzgebungen, in der verschiedenen Gegenstand ihrer Thätigkeitssphären.

Auch die göttliche Vernunft, ihre gemeinsame Urform und ihr gemeinschaftlicher Inhalt, hat an dieser Scheidung der Sphären Theil und nimmt in jeder derselben eine besondere Form an.

In der Sphäre der Kunst nimmt sie die Form der schöpferischen Phantasie an.

In der Sphäre der Wissenschaft erhält sie die Form des klaren Verstandes.

In der Sphäre der Sittlichkeit gestaltet sie sich zur Form des freien Willens.

Aber, was in allen Dreien — Phantasie, Verstand, freier Wille — das Allgemeine, das Ewige, das Göttliche ist: das ist allein das Vernünftige.

Das Vernünftige in der Kunst ist das Schöne. —

Das Vernünftige in der Wissenschaft ist das Wahre. —

Das Vernünftige in der Sittlichkeit ist das Gute. —

Schönheit — Wahrheit — Tugend: sie alle sind nur der Form nach verschieden: ihrem Ursprung wie ihrem letzten Ziel nach sind sie Dasselbe, nämlich das Allgemeine, das Ewige, das Göttliche: mit einem Worte das Vernünftige.

Um zum wahren Begriff der Kunst zu gelangen, mußten wir bis zu ihrer letzten Quelle hinaufsteigen, waren wir genöthigt, diese Quelle selbst in ihren Hauptströmen zu betrachten. — Jetzt, da wir über die Richtungen aller hinlänglich orientirt sind, können wir die übrigen verlassen, um dem Laufe der einen aus schließlich zu folgen — der Kunst.

In der Kunst — haben wir gesagt — nimmt die göttliche Vernunft die Form der schöpferischen Phantasie an, und das Ziel, auf welche sich ihre Thätigkeit richtet, ist das Schöne.

Die schöpferische Phantasie und das Schöne! Wer weiß nicht durch den bloßen Klang dieser Worte ermuthigt und erhoben! Die Wahrheit achten wir, die Tugend respectiren wir, die Schönheit allein können wir lieben. Denn darin eben besteht die wunderbare Anziehung des Schönen, daß es die schroffen Gegensätze des menschlichen Daseins, die Kluft zwischen Himmel und Erde, welche weder die Wissenschaft, noch die Religion ausgefüllen vermögen, vernichtet, daß es die Schranken zwischen dem Diesseits und dem Jenseits niederreißt, den Widerspruch zwischen Seele und Leib, zwischen der geistigen und körperlichen Welt auflöst und versöhnt.

Auch die Wissenschaft und die Religion gehen auf die Lösung dieses Widerspruchs; aber sie vollenden dieselbe nur auf Kosten des einen der beiden Theile. Die Wissenschaft erkennt kein Jenseits an und beweist, daß das Göttliche nichts ist als das Menschliche: die Religion sieht verachtend auf das Diesseits herab und verlangt, daß das Menschliche sich opfere auf dem Altare der Gottheit. Die Kunst allein bringt Beide zur wahrhaften und vollkommenen Versöhnung, indem sie das Eine zum Ausdruck des Andern macht. Die geistige Welt und die sinnliche Welt, welche sonst klaffen in harten Gegensatz sich feindlich bekämpfen —; die Kunst versöhnt sie, diesen Gegensatz zu ertödten und die Feindschaft in Harmonie zu verwandeln: denn für sie hat weder die geistige noch die sinnliche Welt eine Bedeutung für sich, sondern sie gewinnen sie beide erst durch einander. In der Kunst erscheint weder etwas Geistiges ohne sinnliche Form, noch etwas Sinnliches ohne geistigen Inhalt: sie erwärmt den kalten Gedanken

Digitized by Google

zur sinnlichen Gestalt noch durchgeistigt die brutale Materie, indem sie sie zur Trägerin eines ideellen Inhalts macht.

Diese verschwindende Stellung der Kunst zwischen den Extremen der Geistigkeit und Sinnlichkeit, abet bestimmter des Geistes und der Natur, fordert, daß sie zu jedem derselben sich gleichsam hinneige; ein Hinwenden, wodurch sie, sowie das, was sie darstellt — das Schöne — selber einerseits mit dem Geistigen, andererseits mit dem Natürlichen in ein gegenständliches Verhältniß kommt.

Dieser Gegensatz ist auch dem gewöhnlichen Bewußtsein geläufig. Kunst und Natur — das weiß Jeder — sind einander entgegengesetzt; und ebenso ist das Reich des reinen Denkens, d. h. des Geistes, dem Reiche der künstlerischen Anschauung entgegengesetzt. Aber dieser doppelte nach entgegengesetzten Seiten hin sich richtende Gegensatz der Kunst hat allein darin seinen Grund, daß letztere von jenem der ersteren beiden ein Element in sich enthält; aber die Kunst ist nur deshalb der Natur entgegengesetzt, weil sie vom Geiste den Inhalt empfängt, und sie bildet nur deshalb einen Gegensatz zum Geiste, weil sie von der Natur die Form annimmt, d. h. alles Geistige, was sich nicht in natürliche Form, d. h. zur sinnlichen Wirklichkeit gestalten, ebenso wie alles Natürliche, was nicht Ausdruck und Träger einer ihm innewohnenden Idee ist — muß unkünstlerisch genannt werden.

Der Künstler nimmt natürlich an dieser eigenthümlichen Stellung der Kunst Theil. Auch er ist ein natürlicher Feind des antgelösten Gegensatzes und der unversöhnten Extreme. Er, dessen Vermunft die schöpferische Phantasie und die künstlerische Anschauung ist, vermag sich daher weder mit dem schematisirenden Botaniker zu beruhigen, welcher in der Natur nichts als eine Pflanzensammlung erblickt, die ganz vollkommen wäre, hätte sie der liebe Gott nur etwas systematischer anordnen wollen, noch mit dem materialistischen Mediciner, der das warme Leben, welches die sinnliche Gestalt beseelt, in den Eingeweiden sucht und die Regungen des Herzens mit dem Anatomiemesser deutet. Er kann sich ebensowenig mit dem abstracten Philosophen verständigen, der die sinnlich-poetische Anschauung auf dem Prokrustesbette des darthevzigen Verstandes verstümmelt und indem er sie von allem Materiellen zu entfernen glaubt, ihr grünes Dasein in dem dürren Staube seiner nüchternen Logik erstickt — wie mit dem doctrinairen Theologen, der die schöne sinnliche Welt, die den Künstler begeistert, als ein Werk des Teufels und als eine Belsegrube des sündhaften Fleisches verdammt.

Die Kunst und der Künstler sind deshalb für alle andern Dinge der Welt, die an jenen Extremen des Geistes und der Natur nicht theilnehmen, denen die Versöhnung beider Extremen ein natürliches Bedürfniß ist, für bittere gleichwohl oder vielmehr ebendeshalb zu allen andern Stellungen, Verhältnissen, Dingen und Personen den tiefsten, den allgemeinsten Gegensatz. Man hat die Nothwendigkeit, ja die Berechtigung dieser exceptionellen Stellung auch anerkannt und respectirt sie „Er ist ein Künstler" gilt dabei bei den wahrhaft Gebildeten als eine vollgültige Entschuldigung für Verstöße gegen die Gewohnheiten und Darstellungen des praktischen Lebens, ja sogar für persönliche Launen und zufällige Sonderbarkeiten. Und mit Recht.

Die Kunst also — d. h. die lebensthätigkeit der schöpferischen Phantasie — mag man darumter die der Menschheit überhaupt, oder die des einzelnen Künstlers verstehen — geht aus der Vermittelung der Harmonie zwischen Gedanken und Natur, zwischen der geistigen und der sinnlichen Welt, mit andern Worten: aus die Darstellung des Schönen.

3. Was heißt Schönheit?

Im farbigen Abglanz haben wir das Leben.
Goethe.

Denn das Schöne ist eben die Wirklichkeit jener Versöhnung des Geistes mit der Natur, die vollkommene Harmonie zwischen Seele und Körper, der gut Einheit beruhigte Gegensatz von Inhalt und Form. Wir können die Erklärung des Begriffs des „Schönen" ebenfalls wieder aus dem reichen Born der Sprache schöpfen.

Schön hat dieselbe Wurzel wie „scheinen". Was sagt uns diese Ableitung? Sollte die Schönheit nichts weiter sein als ein bloßer Schein, als ein Schattenbild ohne Wahrheit, ohne Wirklichkeit, ohne Leben? — Wir wollen zusehen, ob sich die Verwandtschaft der beiden Wörtern rechtfertigen läßt.

Die Kunst nimmt ihren Stoff sowohl aus der sinnlichen wie aus der geistigen Welt. Das Erstere thut z. B. die Landschaftsmalerei, das Zweite die Historienmalerei. Aber nicht der Stoff an sich ist schon künstlerisch, nicht die Landschaft ein Gemälde, nicht die Geschichte ein Historienbild; sie bilden — wie man sehr zweckmäßig in der technischen Sprache sagt — nur den „Vorwurf" dazu. Ja, nicht jede Landschaft, nicht jedes geschichtliche Factum gibt ohne Weiteres schon den Vorwurf zu einem Bilde. Und fragt Ihr den Landschafter nach dem Grunde, so wird er Euch mit einem logischen Cirkel antworten: „Weil die Landschaft keinen malerischen Effect macht" oder auch wohl „Weil sie kein Bild gibt". Fragt Ihr aber weiter: Worin denn das „Malerische" bestehe? worauf die Bedingung des „Bildes" beruhe? dann wird er, als hätte er mit einem Barbaren zu thun, ungeduldig Euch erwidern: „das könne man nicht sagen, das liege im Gefühl". — Diese Appellation an das Gefühl, d. h. an den künstlerischen Instinkt, wird stets die letzte Instanz sein, auf welche sich der Künstler beruft, wenn es sich um begriffliche Reflexionen über die Thätigkeit der schöpferischen Phantasie handelt.

Und mit Recht. Denn die Phantasie hörte auf schöpferisch zu sein, sobald sie sich Rechenschaft von ihren Gründen angeben könnte, weil sie dann ihre Nothwendigkeit nicht mehr sich selbst, sondern aus dem Verstande schöpfen, und damit einen Selbstmord begehen würde. Ob ist daher immer ein mistliches Ding darum, wenn Künstler über Kunst zu reflectiren, zu „denken" anfangen. Man kann dreist behaupten, daß, je gewandter ein Künstler in solchen Reflexionen ist, je leichter er sich Rechenschaft von den Gründen seines künstlerischen Treibens zu geben vermag, es ihm in demselben Grade an Phantasie gebricht, er in demselben Maße an Schöpfungskraft ärmer ist. Ein guter Kritiker wird stets ein schlechter Künstler, ein tüchtiger Künstler immer ein schwacher Kritiker sein.

Die Kunst — sagten wir — nimmt ihren Stoff einerseits aus der natürlichen, andererseits aus der geistigen Welt; aber weil sie seinen Gegensatz zwischen beiden kennt, so sieht sie darauf, daß der Stoff, den sie aus der Natur nimmt, geistig beseelt sei, und daß der Stoff, den sie aus der Welt des Geistes nimmt, eine sinnliche Form habe: kurz sie will in jedem von ihnen der andere enthalten sein — das sie schön seien.

Die Schönheit ist nichts anderes, als derjenige Einheit des Geistigen und Natürlichen, in welchem sich beide Theile wie Seele und Körper zu einander verhalten. In dem Verhältniß zwischen Seele und Körper aber genommt die Seele durch den Körper Wirklichkeit und der Körper durch die Seele Leben. Wirklichkeit und Leben ist hier vollkommen Dasselbe und man kann mit demselben Recht die Seele die lebendige Wirklichkeit des Körpers, als den Körper die lebendige Wirklichkeit der Seele nennen. Dieselbe

Digitized by Google

Harmonie findet zwischen den beiden Elementen des Schönen, dem Geistigen und dem Sinnlichen, statt. Im Kunstwerk ist die sinnliche Materie nichts als der Träger der künstlerischen Idee, und die künstlerische Idee geht vollständig in die Form der sinnlichen Materie auf. Man darf vom Kunstwerk nicht behaupten, daß es blos sinnlich oder blos geistig sei. Sobald man das Eine ausschließlich festhält, zeigt es sich als unwahr und verwandelt sich sofort in das Andere und umgekehrt. Hier ist eine „Marmorstatue" der Venus! Ist diese Statue nichts weiter als ein Stück Marmor, d. h. sinnliche Materie? Nein, es ist die Göttin der Liebe. — Allein, ist sie wirklich die Göttin der Liebe? Nein, es ist ein in gewisser Weise bearbeitetes Stück Marmor. — Man kann eben die Materie von der Idee, das Sinnliche vom Geistigen darin nicht trennen. Sie haben nur Wahrheit durch- und ineinander. Eins muß durch das andere hindurchscheinen, das andere zu sein scheinen: und dieser Schein der unbedingten Einheit beider ist ihre künstlerische Wahrheit; d. h. ihre Schönheit.

Aber wie Seele und Leib scheinen sie nur passelbe, sie sind nicht dasselbe. Für den Verstand bleiben sie verschieden; nur für die künstlerische Anschauung sind sie eins: d. h. ihre Einheit ist Harmonie.

Der Begriff des Schönen daher ist ohne den der Harmonie nicht zu verstehen. Denn das Charakteristische der Schönheit liegt in jener Harmonie der Formen, Farben, des Gestaltetes überhaupt, welche in dem Durchscheinen des Seelenlebens durch das Körperhaltige ihren Grund hat. Die Seele ist die Quelle der Schönheit, wie der weiße Lichtstrahl die Quelle der Regenbogenfarben. Aber wie das Sonnenlicht nicht selbst farbig ist, sondern erst durch die harmonische Brechung sich in die unserm Auge so wohlthuenden Farbentöne zerschlägt, so ist auch die Seele nicht an sich selbst schön, sondern sie wird es erst durch die körperliche Gliederung, durch die Mannigfaltigkeit der Gestaltung. Und diese auch der sarbloien Einfachheit des Begriffs zur farbigen Mannigfaltigkeit der sinnlichen Gestalt fortgehende Gliederung der Idee ist die Harmonie. Die Schönheit aber ist eben jener Reflex, den das Hindurchscheinen der innern Idee auf der Oberfläche der sinnlichen Form bewirkt und der hier als harmonischer Farbenreichthum und als beseelte Lebenswärme der ursprünglich farb- und gestaltlosen, weil embryonischen, Idee erscheint.

Im gewöhnlichen Leben pflegt man hauptsächlich unter „Harmonie" nur jene Art von Uebereinstimmung von mannigfaltigen Dingen zu verstehen, deren Gegensatz die Disharmonie bildet: z. B. in der Musik. Allein die Harmonie steht nicht nur mit der Mitannigfaltigkeit, sondern auch mit der Einfachheit, musikalisch ausgedrückt: mit dem „Unisono" im Gegensatz. Im Kunstwerk kommt es allerdings hauptsächlich auf die Gliederung und Gestaltung der an sich einfachen und gestaltlosen Idee an, weil diese als Voraussetzung gilt; es handelt sich hier deshalb mehr darum, daß die Gliederung keine bloße Verschiedenheit, keine Disharmonie werde. Allein das ist immer nur die eine Seite und die Harmonie ist ebensowenig möglich, wenn jene Gliederung ohne harmonische Einheit ist, als wenn die Einfachheit der Idee überhaupt gar nicht zur Gliederung fortgeht. In beiden Fällen kann weder von Schönheit noch von einem Kunstwerk die Rede sein, im ersteren, weil die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Gestaltung ohne ideelle Einheit ist, im letzteren, weil die einfache Idee zu keiner Mannigfaltigkeit der sinnlichen Gestaltung kommt. Diese doppelte Bedingung der Harmonie finden wir auch in der Natur. Im Baum z. B. mit seinen Zweigen, Blättern u. s. f. ist Harmonie, weil sich seine Wirklichkeit nicht blos einerseits auf die im Keim repräsentirte Einfachheit des Begriffs beschränkt, und er nicht blos diese durch die Blätter, Zweige u. s. f. repräsentirte Verschiedenheit besitzt, sondern weil jene Einfachheit des Keims zu dieser Mannigfaltigkeit der Gestaltung fortgeht und diese Mannigfaltigkeit sich auf jene Einfachheit zurückbezieht. Die Einheit gehört überall dem Innern der Idee, der Seele, an, die Mannigfaltigkeit dem Aeußern, der körperlichen Gestaltung, und Harmonie herrscht zwischen beiden, wenn jene Einheit der seelischen Idee sich auf der ganzen Oberfläche der Gestalt abspiegelt, wenn sie durch alle Formen des Körpers hindurchscheint.

Der Schein hat aber noch nach einer andern Seite hin an dem Schönen in der Kunst Theil, insofern er den wesentlichen Unterschied bildet zwischen den Eindrücke des Künstlerisch-Schönen und dem des Natürlich-Schönen.

Das Natürlich-Schöne beschränkt sich auf eine sehr enge Sphäre, deren Basis gewisse Grundformen der menschlichen Vorstellung bilden, die interessen durch Erziehung, nationale und individuelle Bildung u. s. f. ungemein modificirbar sind. Man faßt diese Vorstellungsformen im gewöhnlichen Leben in den Ausdruck des „Geschmacks" zusammen; ein Ausdruck, der erst weiterhin auch auf die Sphäre des Künstlerisch-Schönen übertragen werden ist, wo er dann so viel ist als ästhetisches Gefühl, Kunstgeschmack u. s. f. Schon der nicht unwesentliche und keineswegs zufällige Umstand, daß die Sprache zur Bezeichnung des Organs für die Auffassung des Natürlich-Schönen den „Geschmack", also einen untergeordneten Sinn wählte, beweist, daß die Empfindung für das Schöne und Häßliche im natürlichen Sinne mit der des Gegenstandes zwischen dem Angenehmen und Widerlichen nahe verwandt ist. Diese aber ist bekanntlich bei den Menschen sehr verschieden.

Man pflegt daher häufig ein großes Gewicht auf den Umstand zu legen, daß der Begriff des Schönen nur nationellen und individuellen Sinn habe, und hat sich viel mit der Bedeutung gewußt, daß es ebensowenig ein Ideal des Schönen, eine Urschönheit gäbe, wie z. B. eine Urfprache. Dies ist nun zunächst eine Trivialität, sodann aber eine Zweideutigkeit. Es gibt nämlich allerdings keine Urfprache, wenn man darunter eine einzelne Sprache versteht, welche zugleich eine allgemeine sein solle: in derselben trivialen Weise kann man auch behaupten, daß es kein allgemeines Thier, keinen allgemeinen Menschen u. s. w. gäbe. Allein aber des wegen der Begriff des Menschen, als einer eigenthümlichen und bestimmten Organisation, auf, wirklich zu sein? Oder worin liegt die Nothwendigkeit und gedankliche Einheit der Sprachen, welche durch alle Mannigfaltigkeit der speciellen Lautgestaltung hindurchdauert, wenn nicht gerade darin, daß der Begriff der Sprache überhaupt ein einfacher und allgemeiner, d. h. daß die Sprache etwas Allgemeines, nämlich Allgemein-Menschliches ist? So kann man auch keine Urschönheit, d. h. kein einfaches Schema des Schönen aufzeigen, weil die Mannigfaltigkeit der Gestaltung zur Wirklichkeit seines Begriffs gehört, und in der Gestaltung selbst die einzelnen schönen Gegenstände eben durch jene Mannigfaltigkeit in einen Gegensatz zu einander gerathen. Man spricht von männlicher und weiblicher Schönheit und glaubt damit einen schlagenden Beweis für die Unmöglichkeit eines allgemeinen Begriffs der Schönheit zu führen; gerade als wenn man aus dem Umstande, daß der Mensch nur entweder männlich oder weiblich sein kann, beweisen wollte, man könne keinen allgemeinen Begriff von der menschlichen Natur im Allgemeinen haben. Allein, ihr Blinden, sehr ihr denn nicht, daß dieser Gegensatz selbst, Männlichkeit und Weiblichkeit, zum Begriffe des Menschen gehört? Begriff Ihr nicht, daß ebenso auch in der Schönheit ein solcher Gegensatz, die Möglichkeit der unterschiedlichen Gestaltung ihrem Begriffe als eine Nothwendigkeit innewohnt? — „Es gibt kein Ideal des Schönen," das ist wahr, wenn damit gemeint ist, daß in keinem einzelnen Individuum die den Begriff der Mannigfaltigkeit ausschließ-

Digitized by Google

fenster Idee des Schönen sich erschöpfe. Allein diese Wahrheit ist eine Trivialität, weil sie sich von selbst versteht. — „Es giebt kein Ideal des Schönen," das ist nicht wahr, wenn es heißen soll, daß, weil der Begriff der Schönheit sich in seinem einzelnen Individuum darstellen lasse, er überdampt nicht — als Begriff — existire. Und was kann man unter dem „Ideal des Schönen" vernünftigerweise verstehen, wenn nicht einen Begriff?

Die Kunstschönheit und die Naturschönheit kommen nun zwar in ihrem letzten Grunde überein: aber nur die Kunstschönheit hat den ursprünglichen Begriff in seiner Allgemeinheit und Reinheit festzuhalten. Was man dagegen im gewöhnlichen Sinne unter Schönheit versteht, das keinen allgemeinen Werth, sondern hängt von der besondern Geschmacksrichtung ab, die übereinstimmen mit den mehr oder minder zufälligen Gestaltungsformen der Nationalität und der persönlichen Entwickelung des Menschen zusammenhängt. Die Unterschiede, welche hier möglich sind, haben eine große Spannung. Der Chinese hat eine andere Vorstellung von den Requisiten der Schönheit als der Europäer, in Europa selbst macht an sie der glühende Italiener einen andern Anspruch, als der kältere Nordländer, unter den einen und den andern wieder hat das eine Individuum einen andern Schönheitssinn als das andere. Aber alle diese Spaltungen des Begriffs, diese Nüancen in der Vorstellung des Schönen gründen sich nur auf die natürliche Besonderung der menschlichen Empfindung selbst und beziehen sich daher nur auf das Natürlich-Schöne.

Das Künstlerisch-Schöne dagegen nimmt zwar einerseits an dieser Mannigfaltigkeit des Geschmacks Theil, aber nur in Rücksicht auf die Motive der künstlerischen Darstellung und auf die characteristische Manier derselben. Denn das Motiv gehört der Natur an, deren Character in verschiedenen Ländern ebenso verschieden ist, als der menschliche Geschmack selbst; die Manier gehört der Nationalität, der persönlichen Entwickelung (Schule) und der individuellen Bildung des Künstlers an, welche ebenso verschieden ist, als die Natur, die ihn umgiebt. Beide Momente machen aber nicht das Künstlerisch-Schöne aus, sondern dieses ersüllet vielmehr trotz der Verschiedenheit der Motive, trotz der Unterschiede in der Manier, es leuchtet durch sie hindurch und vernichtet ihre Verschiedenheit, denn es ist allgemeiner Natur.

Aber obschon es allgemeiner Natur ist, so ist es deshalb nicht einfach: weil es harmonisch, also mannigfaltig ist. Wie es in der Musik verschiedene Tonarten und Accorde giebt, die nichtsdestoweniger sämmtlich harmonisch sind, so giebt es auch in der Kunst verschiedene Arten von Schönheiten, die trotz ihrer Verschiedenheit, welche sogar bis zum Gegensatz fortgehen kann, schön bleiben. Es ist hier nicht der Ort, in diese Unterschiede tiefer einzugehen und sie aus dem allgemeinen Begriff der Schönheit zu entwickeln. Beispielsweise führen wir nur an das Anmuthige, das Naive, das Erhabne, das Pittoreske, das Landschaftliche und Genrehafte überhaupt; in der Gestalt das Weibliche und Männliche, das Kindliche und Ehrwürdige, das Tragische und der Humor u. s. w. Alle diese Begriffe und Sphären haben ihre eigenthümliche Schönheit und fesseln und nur durch Das, was an ihnen schön ist, wobei wir und jedoch hüten müssen, an sie den Maßstab des Natürlich-Schönen zu legen.

So giebt es viele Arten von Schönheiten und doch im Grunde nur eine Schönheit; wie es viele Tugenden und nur eine Tugend, viele Wahrheiten und doch nur eine Wahrheit giebt.

Das Künstlerisch-Schöne besteht — haben wir gesagt — in dem Hindurchscheinen der Idee durch die Materie, in der Harmonie beider. Was also auch dargestellt werden mag, ja sogar das im natürlichen Sinne Häßliche, wenn das Dargestellte nur die tiefere Idee darin abspiegelt, es ist schön. Z. B. „eine Gruppe trinkender Bauern in einer Schenke." Im natürlichen Sinne ist sie keineswegs schön, eher häßlich zu nennen. Fragt Ihr aber einen Genremaler, ob sie „ein Bild gebe," ob sie „malerisch" sei, so wird er Euch antworten: sie ist es, und mehr als der glänzendste, prächtigste, „schönste" Salon. Worin nun liegt jenes „Malerischsein" Offenbar nur in der der Gruppe zu Grunde liegenden Idee, welche uns ein Bild des menschlichen Lebens in einer der vielen, aber überall interessanten Formen zeigt. Die meisten Genrebilder haben nur diese künstlerische Schönheit, um im Kunstsprachsinn ist es vorzugsweise das Pittoreske, welches nicht im natürlichen, sondern nur im künstlerischen Sinne schön ist; z. B. ein alter verwitterter Baumstamm. Er entbehrt jener materiellen Harmonie, die zur natürlichen Schönheit nothwendig ist. Aber er besitzt eine ideelle Harmonie, die um so künstlerischer, um so „malerischer" ist, je weniger sie an der Regelmäßigkeit der Naturschönheit Antheil hat.

Endlich hat der Schein noch eine dritte, nicht minder wichtige Bedeutung für das Schöne, und zwar — denn nur von diesem kann hier die Rede sein — für das Künstlerisch-Schöne. Das Kunstwerk soll nicht sein, was es darstellt, es soll es zu sein scheinen. In diesem Schein liegt nicht, wie in dem Hindurchscheinen der Idee, seine künstlerische Wahrheit, sondern seine künstlerische Wahrheit. Die Malerei stellt auf der Fläche dar, was in der Natur als Körper erscheint, aber wenn sie künstlerisch wirken will, so muß sie und durch die Abstufungen der Farben, durch die Perspective der Zeichnung die Illusion des Körperlichen geben, d. h. auf Fläche der Leinwand scheinbare Tiefen und scheinbare Erhabenheiten hervorbringen. Geht sie aber über die Grenzen dieses Scheins hinaus, macht sie darauf Anspruch, nicht nur den Eindruck des Scheins, d. h. eine künstlerische Illusion, sondern den der Wirklichkeit, d. h. eine natürliche Täuschung, hervorzubringen, so hört ihre künstlerische Wirkung auf. Wohin machen Panoramen und Dioramen — und zwar je täuschender sie sind — einen desto weniger reinen künstlerischen Eindruck? Wohin andere als weil wir statt der künstlerischen Illusion einer natürlichen Täuschung ausgesetzt werden sollen, weil das Bild nicht den Eindruck des Scheins, sondern den Schein hervorrufen will. Alle andre Zuthaten, wie künstlicher Donner und Regen bei einer Gewitterlandschaft, die den Zweck haben, die Täuschung zu vervollständigen, thun dem künstlerischen Eindruck um ebensoviel Abbruch, als sie jenen Zweck erreichen. Dasselbe findet statt, wenn ein Künstler gewisse kleine Erhabenheiten durch die Materie der Farbe statt durch ihren Schein darzustellen versucht. Dann wirkt eben die Farbe als Stoff, d. h. als brutale Masse, nicht künstlerisch als scheinender Ton. — Bei der Skulptur findet ein ganz ähnliches, nur umgekehrtes Verhältniß statt. Hier ist es zwar die körperliche Form selbst, welche künstlerisch wirken soll, aber sie vermag dies nur, wenn sie eben nichts als Form zu sein brauchrecht, d. h. wenn sie die künstlerische Illusion der reinen Gestalt nicht durch Hinzuthuung von Farben oder andern diese nur natürliche Bedeutung gewinnenden Täuschungsmomenten verunreinigt. Es ist daher nicht zufällig, daß die Skulpturen in dem weißen und durchsichtigen Marmor ausgeführt werden, denn die weiße Farbe ist keine eigentliche Farbe, sondern nur Licht, wie die schwarze Farbe nur Dunkelheit ist. Anders gefärbte Stoffe werden daher umsoweniger für die Skulptur geeignet sein, jemehr sie wirklich den Begriff der Farbe entwerfen, wie z. B. grün, roth, blau, orange, violett: dagegen derjenigen entsprechender sein, je weniger einfach und rein ihre Farbe ist, wie gran, braun, schmutzig gelb u. s. w. Aber auch diese werden dem einfachen ungefärbten Weiß immer nachstehen. Vollkommen unkünstlerisch ist es aber gar, wenn die Skulptur die verschiedenen Farben der Natur nachahmt, und z. B. das Gesicht einer Statue mit Fleischfarbe, die Haare schwarz, die Kleidung roth oder grün

Digitized by Google

u. s. f. aufstreicht. Der Eindruck, den solches Verkennen der Bedingungen der reinen künstlerischen Illusion hervorbringt, erregt dann nicht selten ans Spießerhafteste, und zwar um so mehr, je lästiger er ist, weil das Leben, das den Naturgegenstand beseelt, und dem Ganzen — Form wie Farbe — Bedeutung und Wahrheit giebt, außerhalb der Zwecke und der Grenze der Kunst liegt. Eine solche Nachahmung der Natur mag künstlich sein, künstlerisch ist sie nimmermehr, und zwar um so weniger, jemehr man ihre Künstlichkeit zu bewundern veranlaßt ist.

Aus dieser Verschiedenheit der Bedingungen für das Künstlerisch-Schöne und das Natürlich-Schöne ergibt sich, daß jenes von ihnen einer andern Sphäre angehört. Daher sind auch ihre Gegenstände nicht Dasselbe: das Natürlich-Häßliche ist nicht gleich dem Künstlerisch Unschönen. Das Natürlich-Häßliche kann sogar Vorwurf für die Kunst, also für die schöne Darstellung sein; das Künstlerisch Unschöne kann sogar ein sehr schönes Motiv haben. Ein schönes Portrait z. B. kann in doppeltem Sinne schön und häßlich sein. Wir sagen: „ein schönes Portrait," wenn das Original z. B. ein junges Mädchen, eine natürliche Schönheit besitzt, was durchaus nicht die Möglichkeit ausschließt, daß es im künstlerischen Sinn unschön ist: und umgekehrt sagen wir: „ein schönes Portrait," selbst wenn das Original ein altes runzliches Mütterchen wäre, was auf der Eigenschaft einer natürlichen Schönheit keinen Anspruch macht, vorausgesetzt, daß das Portrait den Namen des Kunstwerks verdient; denn dann kommt es nicht auf die mehr oder minder schönen Züge an, sondern allein darauf, ob die Auffassung der Figur des alten Mütterchens als Vorwurf für den Künstler der Idee einer solchen entspricht. Ja, das „Verschönern" im natürlichen Sinne, das Fortlassen von Runzeln u. s. f. würde gerade die künstlerische Schönheit vernichten. Mit einem Worte:

Die natürliche Schönheit ist real:
Die künstlerische Schönheit ist ideal

4. Was hat man unter dem Ideal zu verstehen?

Idee! Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis.
(Faust.)

Das „Ideal" gehört zu der Zahl jener erhabenen Begriffe, die dann verdammt sind, der trivialen Vorstellungsweise als Popanz zu dienen; denn der große Haufen betrachtet, wie wir oben bemerkten, die Grenzen seines Horizonts als das Ende der Welt und glaubt, das Bett der seinem Kopfe bilde die Schranke zwischen dem realen Universum und dem — Nichts. Und in der That, er hat mehr Recht als er glaubt; nur daß das Nichts nicht jenseits, sondern diesseits, in seinem Kopfe, liegt, und das reale Universum erst jenseits der Wetterwand anfängt. Denn was er als real, als wirklich betrachtet, ist nur das Materielle, das Wandelbare und Zufällige, also nicht das wahrhaft Wirkliche, weil das Wirkliche einiger Natur ist; und was er als das Unwirkliche auffaßt, ist gerade das wahrhaft Wirkliche, weil Unwandelbare. In diesem Sinne ist ihm auch das Ideal nichts als das Unwirkliche, weil es den Gegensatz zu seiner Wirklichkeit bildet; es ist ihm das Unmöglichste, weil es außer der Möglichkeit seiner Fassungskraft liegt.

„Das ist ein bloßes Ideal" — hört man daher oft, wo es sich um eine Chimäre handelt, und der Spötter nach dem „Ideal" schließt die Ueberzeugung in sich, daß es nur den Werth eines „schönen Utopiens" habe.

Indessen darf man auch in den beschränktesten, in den verkehrtesten Ansichten der Menschen eine wenn auch noch so verdunkelte Wahrheit vermuthen, wenn diese Ansichten nicht zufällige Paradoxa des Einzelnen sind, sondern wenn sie sich einer gewissen Popularität erfreuen. So ist es auch mit dem „Ideal." Es liegt jener theils höhnischen, theils bedauernden Entgegensetzung zum Realen eine Wahrheit zu Grunde. Das Ideale steht wirklich zum Realen im Gegensatz; aber dieser Gegensatz gestaltet sich ganz anders, je nach dem Standpunkt des Menschen. Der Mensch ist einerseits ein mit göttlicher Vernunft begabtes Wesen; andererseits ein durch seinen Körper und seine körperlichen Bedürfnisse an die Natur gefesseltes Wesen. Von dem letztern Standpunkt hat das Ideale Unrecht gegen das Reale, denn es ist das Unsinnliche, vom ersteren hat das Reale gegen das Ideale Unrecht, denn es ist das Ewige und Göttliche, das Vernünftige. Glaubt man nun etwa der Vernunft einen Vorwurf aus dem Prädikat des Unsinnlichen machen zu können, oder ist nicht vielmehr das Unvernünftige ein Vorwurf für das Sinnliche und Materielle? Die Beantwortung dieser Frage kann Dem, welcher auf Vernunft Anspruch macht, nicht zweifelhaft sein.

Sehen wir jedoch von dieser trivialen Vorstellung des Unterschiedes zwischen dem Wirklichen und Unwirklichen, dem Möglichen und Unmöglichen ab, so entdeckt das Ideal allerdings in einem andern Sinne der Möglichkeit, aber nicht weil es unmöglich ist, sondern im Gegentheil, weil es gerade nur möglich ist. Drücken wir uns bestimmter oder vielmehr weitläufiger aus; und mögen unsere Leser verzeihen, daß wir statt einer trocken Begriffsentwickelung ein anschauliches Beispiel als Beleg unserer Ansicht geben. Der Keim, aus welchem die Pflanze entspringt, ist als die Möglichkeit bei letzterm, die Pflanze selbst als die Wirklichkeit des ersteren zu betrachten. In diesem Sinne steht also Wirklichkeit und Möglichkeit in vermeintem Gegensatz, wie Pflanze und Keim selber. Die Eigenthümlichkeit des Keimes aber besteht darin, daß die künftigen Zweige, Blüthen, Stamm, Blätter, Blüthen, Früchte darin unentfaltet liegen, aber immerhin darin liegen. Die Eigenthümlichkeit der Pflanze dagegen besteht umgekehrt darin, daß das, was in den Keim selber schon — der Möglichkeit nach — vorhanden war, sich entfaltet und gliedert. Man kann das Verhältniß der Möglichkeit zur Wirklichkeit noch weiter verfolgen und sagen, der Stamm enthält die Möglichkeit der Zweige, der Zweig die Möglichkeit der Blätter und Blüthen, die Blüthe die der Frucht, die Frucht die des Kerns — Der Kern aber ist jenem Begriff nach nichts als wieder der anfängliche Keim. So kehren wir wieder in den Anfang zurück, oder: die Ursache und der Zweck des Lebens sind dasselbe.

Derselbe Kreislauf, den wir hier in der natürlichen Welt an einem Beispiel nachgewiesen, findet sich auch in allen Sphären der geistigen Welt.

Die sittliche That, sofern sie metallisch zurechnungsfähig ist, ist das nur ihrer Absicht nach; sie ist die Verwirklichung der Absicht, wie diese das Vermögen der That.

Die Wahrheit ist Zweck der vernünftigen Erkenntniß, und Ziel derselben.

Das Kunstwerk, als künstlerische That, geht von der Quelle des Schönen aus und kehrt als Produkt dahin zurück.

In allen drei Sphären des geistigen Thuns — dem Intellectuellen, dem Moralischen, dem Aesthetischen — sehen wir also jenen Kreislauf zwischen der Möglichkeit und der Wirklichkeit sich wiederholen, den wir in der Natur beobachteten; und es folgt daraus, daß derselbe eine allgemeine und nothwendige, aber wie die Philosophen sagen würden — absolute Bedeutung habe.

Diese Möglichkeit, oder besser: dies Vermögen, diese Möglichkeit — denn bei dem Worte Möglichkeit, denkt man nur zu leicht an die „bloße Möglichkeit," was hier deshalb nicht ange-

Digitized by Google

bracht wäre, insofern unser Begriff der Möglichkeit den Beruf hat, zur Wirklichkeit fortzugehen, nicht aber den, in dem Gegensatz zu verharren — also diese Mächtigkeit, als solche betrachtet, ist nichts anders, als das Ideal, vorzugsweise im geistigen Sinne.

Das Ideal des vernünftigen Erkennens ist eben das Wahre, aber nur als Möglichkeit, d. h. als Quelle, nicht als Resultat desselben.

Das Ideal des sittlichen Handelns ist eben das Gute, aber nur als Möglichkeit, d. h. als Grund, nicht als Produkt desselben.

Das Ideal des künstlerischen Schaffens ist eben das Schöne, aber nur als Möglichkeit, d. h. als Ursprung, nicht als That desselben.

Das Resultat des vernünftigen Erkennens ist ebenfalls das Wahre, aber als reale, einzelne Wahrheit.

Das Produkt des sittlichen Handelns ist ebenfalls das Gute, aber als reale, einzelne Tugend.

Die That des künstlerischen Schaffens ist ebenfalls das Schöne, aber als reales, einzelnes Kunstwerk. — Hiebei fällt nun zunächst auf, daß die realen Produkte in allen drei Sphären der geistigen Thätigkeit der Quelle, aus der sie entsprangen, nicht gleich sein können. Dies unterscheidet sie von dem Kreise in der Natur. Hier ist der Baum die ganz Wirklichkeit des Keims, nichts mehr und nichts minder, als was im Keime bezweckt war, wenn kein hindernder Zufall die Entfaltung verschlechterte, und keine künstliche, d. h. naturwidrige Behandlung sie über ihre natürlichen Grenzen hinausführte, was beides hier nicht in Betracht kommen kann.

In der geistigen Welt dagegen „erreicht", wie man im gewöhnlichen Leben ganz richtig sagt, „die Wirklichkeit nie das Ideal." — Der Grund hievon liegt in der aus sinnlichen und geistigen Elementen gemischten Natur des Menschen. Vollkommenheit erreicht nur die reine Natur des Geistes, d. h. Gott. Alles, was dazwischen liegt, muß sich nothwendiger Weise auf das Streben nach der Vollkommenheit beschränken, weil jene Mischung verschiedener Elemente ein Kampf des einen gegen das andere ist. Im Menschen thut sein Geist ebenso der Vollkommenheit seiner sinnlichen Natur, wie sein Körper der Vollkommenheit seiner geistigen Abbruch.

Aber weil die Wirklichkeit das Ideal nicht erreicht, so bleibt nichtsdestoweniger dies Ideal die Quelle der Wirklichkeit, und als diese Quelle des intellektuellen, wie des moralischen, wie des ästhetischen Thuns existirt es wirklich, und zwar der Art, daß die Annahme seiner Nichtexistenz jene Sphären überhaupt vernichten würde. Und wenn es wahr und unbestreitbar ist, daß es existirt, so wäre es lächerlich zu fragen: „wo es existirt?" wäre es absurd zu fordern, daß „man es anfasse." Denn das „Wo" und das „Da" sind nur Vorstellungsweisen der sinnlichen Welt, also kein Maßstab für die Existenzen der geistigen.

Die vorgerechten Fragen stellen, geben damit zu erkennen, daß ihnen nur Das begreiflich ist, was sie mit den Händen zu begreifen vermögen. Sie gleichen den Indianern, die als Bedingung für ihre Einwilligung zur Taufe verlangten, daß man ihnen den Ehrwürdigsten „zeige", damit sie an ihn glauben könnten; oder jenem Kinde, das eine schöne Blume bewunderte und sie aus der Erde riß, um zu sehen, woher sie käme; erstaunt und betrübt, daß es durch sein „gründliches" Nachforschen nur die Zerstörung des Gegenstandes seiner Bewunderung erreicht.

Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern;
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar;
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr sei nicht wahr. —

Das Ideal ist die verschleierte Göttin zu Sais. — Hebt Ihr den Schleier, so könnt Ihr nicht ferner leben, denn nur Gott sieht das Wahre, das Gute, das Schöne selber. Denn er ist es selber. Der Schleier, welcher es unsern Augen verhüllt, bedeckt es nicht, sondern es sind unsere Augen, die verschlossen sind.

Das Ideal enthebt also der materiellen Wirklichkeit, weil es immaterieil, weil es göttlich ist. Der Mensch aber vermag es in seinem Thun nicht zu erreichen, wohl aber kraft seiner göttlichen Eigenschaften zu fassen.

Der sittlichgroße Mensch schaut in seinem Innersten sehr wohl das Ideal der vollkommenen Tugend, das ihn zu seiner Größe führte, obschon er erkennt, daß er mit all seinem Streben und Kämpfen ihm nur näher kommt, es aber nie erreicht.

Der denkende Weise ahnt das Ideal der ewigen Wahrheit, aber all sein Kämpfen darum führt ihn zu Nichts, als daß er den Abstand zwischen seinem Strahlpunkt und dem leuchtenden Stern, der ihn führte, besser beurtheilen lernt.

Der schaffende Künstler ist begeistert von dem Ideal der unendlichen Schönheit, aber all sein Schaffen lehrt ihn nur die Armuth seiner Mittel würdigen, die er anwendet, um es zu erreichen.

Soll aber deshalb der Mensch, weil das Ideal für ihn in seiner zufälligen Existenz des Kampfes, in dieser Welt der unaufgelösten Widersprüche und der unversöhnten Extreme unerreichbar ist, aufhören auf die Wahrheit zu hoffen, an das Gute zu glauben, und das Schöne zu lieben?

Wenn er es wollte — er könnte es nicht. Denn Hoffnung, Glaube und Liebe sind die tiefsten Bedürfnisse seiner geistigen Natur.

Das Ideal gehört, wie wir gesehen, nicht der Sphäre der Kunst ausschließlich an, aber doch vorzugsweise. Spricht man kurzweg von dem Ideal, so meint man das künstlerische Ideal, das Ideal der Schönheit. Der Grund hievon liegt in der schon erwähnten eigenthümlichen Stellung der Kunst, daß sie vorzugsweise die Versöhnung der Gegensätze, die harmonische Lösung der Disharmonie der Extreme zum Zweck hat; wogegen die Wissenschaft sowohl wie die Religion diese Lösung nur monoton: d. h. durch Aufopferung des einen oder des andern bewirkt. In dem Ideal, als einem wirklichen Keime der mannigfaltigen Gestaltung, liegt aber ebenfalls, wenn auch nicht die Versöhnung, sondern vorläufig nur die Einheit, aber doch die Absicht der Versöhnung, welche durch die Wirklichkeit vollendet wird. Darum ist das Ideal der Kunst vorzugsweise zu nennen, und zum Ideal der Kunst gehören ebenso wie zu künstlerischen Anschauung, welche sich darauf beziehe, die beiden Seiten der sinnlichen Idee und der sinnlichen Gestaltung.

Darum schaut der Künstler nur schöne Formen, d. h. weder blos überhaupt gestaltete Sinnlichkeit, sondern beseelte Gestalten, noch blos formlose Ideen, sondern zu sinnlicher Wirklichkeit gestaltete Ideen. — In diesem Sinne ist Ideal soviel als Vorbild, als gestiegtes Modell. Der Idee, welche der Künstler faßt, schafft sie die Sphäre des diesem Vermerks verlißt, und aus blos verständigen Motiv zum Ideal, d. h. zum künstlerischen Motiv sich gestaltet, unterliegt während dieser Umgestaltung einer zwar innerlichen, aber entschiedenen und bestimmten Verwandlung. Wenn z. B. ein Landschafter Naturstudien macht, so fixirt ihn zunächst eine gewisse Form der Gestaltung in der Natur. Sie fixirt ihn, weil er eine Aehnlichkeit zwischen ihr und seinem Ideale findet, ohne daß er sich darüber Rechenschaft geben kann; denn er „weiß" nichts von seinem Ideale, aber er wird doch durch dasselbe in der Wahl seines Vermerks geleitet. Das ist sein künstlerischer Instinkt. Wenn ihn nun diese Aehnlich-

Digitized by Google

keit frappirt, so wird er sein Skizzenbuch vornehmen und das Motiv dineinzeichnen. Allein während der Arbeit bemerkt er schon, besonders wenn der Vorwurf nicht zu enge Grenzen hat, manche Dinge darin, die ihm nicht gefallen, einen Zweig, der so gestaltet sein müßte, eine Linie, die diese oder jene Wendung haben sollte u. s. f., u. d. m. bemerkt, daß der Vorwurf mit seinem Ideale, das sich sofort für diesen einzelnen Fall zu einem bestimmten Vorbilde gestaltet, und demnach auf allgemeinen Vorstellungsformen beruht, daß dieser Vorwurf mit seinem Ideale nicht völlig übereinstimmt, daß die Aehnlichkeit seine Gleichheit ist; woraus für ihn mit Nothwendigkeit folgt, daß er die Unähnlichkeit, die „Abermen" Einzelnheiten, welche „anders sein müßten", anders macht. So verwandelt sich der bloße Vorwurf während des Zeichnens in ein ideales Motiv.

Es bleibt uns noch zu sagen übrig, welches die innern Unterschiede und besondern Formen sind, in denen sich die Kunst — die Schönheit — das Ideal spalten; oder: wie die Kunst als allgemeine Schöpfungskraft sich in die besondern Künste gliedert, wie die Schönheit an dieser Gliederung Theil nimmt, wie das Ideal sich nach der Besonderung des Begriffs des Schönen modificirt. — Dies liegt jedoch außerhalb unseres heutigen Ziels, welches nur in der Darlegung unserer Ansichten über diese ästhetischen Grundbegriffe im Allgemeinen bestand. Was daher die Symbolik der Formen, Farben und Töne, die ideelle Bedeutung der Flächen und Linien, die Entwicklung der Gegensätze des männlichen und weiblichen Schönheitsideals, des Erhabenen und Naiven, des Anmuthigen und Pikanten, des Tragischen und Humoristischen u. s. f., wozu in der Musik nach der des Dur und Moll u. s. f. gerechnet werden kann, betrifft, so bieten diese Themata noch ein weites Feld der ästhetischen Betrachtung dar, auf welches wir vielleicht später einige Exkursionen wagen werden, wenn noch unserm vorliegenden Versuch über „Kunst — Schönheit — Ideal" unsern Lesern eine Fortsetzung wünschenswerth erscheinen sollte.

M. S.

Versuch einer Physiognomik der Waldbäume

aus dem Gesichtspunkte der Landschaftsmalerei.

Von **Dr. Max Schasler**, illustrirt von **Eberhardt**.

I. Einleitung.

Die akademischen Vorschriften zum sogenannten „Baumschlag" sind leider oft genug ein Schlagbaum, welcher dem jungen Landschafter beim Beginn seiner Wanderung in die Natur den Weg der lieferen und wahrhaft künstlerischen Naturanschauung versperrt, um ihn zu zwingen, der breitgetretenen und staubigen Chaussee einer geistlosen Systematik und einer mehr handwerksmäßigen als künstlerischen Disciplin zu folgen. Es ist wahr, er findet hier alles schon fertig und eingerichtet, und wenn er die „charakteristischen" Unterschiede der Blätter- und Astbildung u. s. w. in den verschiedenen Baumgattungen aufzufassen und nach der gegebenen Vorzeichnung nachzubilden im Stande ist, so ist er mit seinem Baumschlag fertig und geht zu einer andern Klasse über.

Aber freilich, was er auf der Akademie nicht lernen kann, das ist jener geistige und geheimnißvolle Lebenshauch, der die Natur im Ganzen wie jedes einzelne Gebilde derselben belebt und bewegt und der allein alles Uebrige verständlich macht, weil die ganze äußere Gestaltung aus ihm entspringt. Besonders spricht uns in der wunderbaren Pflanzenwelt, welche die Mitte zwischen den beiden Extremen des mineralischen und animalischen Lebens bildet, diese Harmonie des innern Lebensprincips und des äußern Gestaltungsprincips warm und sympathetisch an; und wir fühlen es innig, daß diese äußere Gestaltung ihre Quelle und ihre Bedeutung nur in jener innern Seelenthätigkeit haben können.

Alle Formunterschiede in der Natur — und wir denken dabei vorzugsweise an die landschaftliche Natur — beruhen also auf innerlichen Lebensverschiedenheiten, und jedes Naturgeschöpf hat seine besondere Physiognomie, d. h. jene Besonderheit der äußern Gestaltung, welche auf ein ihr innewohnendes eigenthümliches Lebensprincip hinweist, dessen charakteristischer Ausdruck sie ist. Wie die eigenthümlichen Züge des menschlichen Gesichts nur Product und Ausdruck des besondern menschlichen Charakters sind, so ist auch die Physiognomie einer Landschaft oder eines einzelnen Baums nur Ausdruck und Product ihrer innerlichen Lebensthätigkeit.

Die Physiognomien sind nun theils weiter theils enger zu fassen: wir können von der Physiognomie einer Gattung, einer Familie, eines Geschlechts, eines einzelnen Individuums sprechen und zwar in der menschlichen Welt nicht minder als in der reinen Natur.

Wir haben es hier nur mit den Physiognomien von Individuen und zwar von Individuen einer bestimmten Gattung zu thun, nämlich mit der der Waldbäume, und beschränken uns außerdem auf das und zunächst Liegende, auf die Waldbäume Deutschlands.

Was die Abbildungen betrifft, die wir den folgenden Skizzen beifügen, so machen dieselben keineswegs auf landschaftlichen Charakter im künstlerischen Sinne Anspruch; vielmehr bezwecken sie weiter nichts, als dem Leser, den vielleicht die Gestaltung dieses oder jenes Baums seiner Einzelheiten nach nicht in lebendiger Bestimmtheit gegenwärtig ist, dieselben ihrer natürlichen Beschaffenheit nach vor Augen führen: sie wollen nicht durch den Text erklärt sein, sondern sollen denselben nur anschaulicher machen. In der That würden wir in einen noch größeren Fehler verfallen, als den wir der akademischen Disciplin vorgeworfen, wenn wir glauben könnten, daß durch diese illustrirenden Druckstücke die Charakteristik und die lebendige Physiognomik des Baums erschöpft werden könnte.

Denn nicht starr und todt wie Blech steht das Laub an den Zweigen, sondern es gestaltet sich leicht, in den mannigfaltigsten Wendungen und in steter lebendiger Bewegung. Der leise Luftzug, welcher jenes geheimnißvolle Gestüster hervorbringt, das uns vorzugsweise als Stimme der Natur erscheint, gibt dem Baum einen andern Charakter als wenn seine Krone vom Sturme durchrauscht und Laub und Zweige wild durcheinandergetrieben werden, einen andern, wenn ein mäßiger Wind das Landgewölbe nach einer bestimmten Strömung hinzieht.

Abgesehen von dieser äußern Bewegung des Baums, in welcher er zu den ihn umgebenden Elementen in ein so zusagen persönliches Verhältniß tritt, beziehe ich die Verschiedenheit der Physiognomien noch in anderer Weise auf seine Umgebung. Ob ein Baum feuchte oder trockene Gegenden liebt, ob er in Thälern oder

Digitized by Google

auf Anhöhen wächst, ob er Licht oder Schatten sucht, ob er sich isolirt oder gruppirt, ob er in warmen oder kalten Gegenden, an Meeresküsten oder in Gebirgsländern wächst u. s. f.: diese und andere charakteristische Eigenthümlichkeiten tragen ebenso viel zu dem Gesammttypus der Landschaft selbst als umgekehrt dieser Gesammttypus zur besonderen Physiognomie des einzelnen Baumes bei. Z. B. die Weide ist in unserer Vorstellung so innig mit dem Ufer des Flusses verknüpft, an dem sie zu wachsen pflegt, daß wir für davon nicht zu trennen vermögen und daß das Flußufer selbst gewissermaßen einen Theil der Physiognomie des Baums bildet.

Offenbar ist es nun auch selbst für den Landschaftsmaler von Wichtigkeit, genau zu wissen, in welcher Beziehung der Baum zu seiner landschaftlichen Umgebung steht, und er kann, wenn er nicht nach der Natur zeichnet, sondern componirt, leicht in den Fall kommen, über Gegend etwas dahin Gehöriges im Zweifel zu sein.

Die Hauptsache jedoch bleibt immer die individuelle Gestaltung des Baumes selber an und für sich, und erst wenn diese fest bestimmt ist, kann man weiterhin zu jenen Beziehungen des Individuums auf seine Umgebung fortgehen. Und in dieser Rücksicht können dann allerdings die Illustrationen von Ansgen sein, weil es hier ebensosehr auf die einzelnen Hauptelemente der Baumgestalt: Stamm, Zweige, Aestsystem, Belaubung, Laubgruppirung, Blattform u. s. f. ankommt, wie auf den zwischen diesen Einzelheiten bestehenden harmonischen und darfaus charakteristischen Zusammenhang, der selber wesentlich physiognomischer Natur ist. Freilich setzt z. B. Gewandtheit im Zeichnen aller Belaubungsarten in ihren verschiedenen Zuständen, aller Stamm- und Zweigformationen u. s. f. noch nicht in den Stand, einen wahren Baum zu entwerfen, wenn die lebendige Vorstellung von dem Gesammtbau, d. h. von dem charakteristischen Verhältniß dieser Theile zu einander mangelt.

Von einer botanischen Specification kann natürlich nicht die Rede sein, denn Alles, was in der Gestaltung des Baum der Anschauung nicht zugänglich ist, wie Faserbildung, Markformation u. s. f. gehört nicht zur Form. Diese aber ist es allein, auf welche der Künstler sein Augenmerk zu richten hat, um Alles, was zur charakteristischen Auffassung dieser Form beiträgt, muß sie ihm Interesse haben.

Endlich glauben wir auf die historische und symbolische Bedeutung der Bäume Rücksicht nehmen zu müssen, denn auch diese ist in der Physiognomie begründet und es ist unserer Ansicht nach weder als Willkür noch als Zufall zu betrachten, daß die alten Orakel, z. B. das vodonäische sich mit der Eiche und Buche in Verbindung setzten, daß die Myrthe der Venus und der Oelbaum der Minerva gebührt war u. s. f. Diese Symbolik des Baume ist schon deshalb für uns wichtig, weil sie auf historischem Grunde beruht; und wir werden daher bei jedem Baume anführen, was in dieser Rücksicht dabei zu bemerken ist.

II. Die Baumgestalt im Allgemeinen.

Wir müssen hier recht eigentlich ab ovo beginnen, aber unser Anfang ist allerdings nicht das „Ei der Leda", aus dem bekanntlich der ganze trojanische Krieg entsprang, sondern das Ei der Pflanze — das Samenkorn.

Die normale Gestalt des Samenkorns ist wie die des thierischen Eis weder rund noch lang noch spitz, sondern es vereinigt Alles dies zusammen: es ist länglichrund — oval von ovum — und hat zwei entgegengesetzte Pole. Dies ist nicht ein sogenanntes „Spiel der Natur", d. h. eine Laune des Zufalls, sondern es liegt selbst in dieser äußern Form bereits die Bestimmung einer organischen Gestaltung angedeutet.

Die Pflanze entwickelt sich daher nothwendigerweise polarisch, nach unten zu im Wurzelsystem, nach oben zu im Zweigsystem. Der Stamm, ihr eigentlicher Körper, ist die Verbindung dieser beiden Systeme und die Basis der ganzen Doppelgliederung. Man hat die vegetabilische Organisation mit der animalischen verglichen und gesagt, die untern Gewächstheile des Thieres, Beine, Füße, Zehen, seien „gewissermaßen" als die Wurzeln, der Kopf mit den Haaren „gleichsam" als die Krone mit den Blättern, der Rumpf „so zu sagen" als der Stamm u. s. f. des Thieres und umgekehrt, die Blätter als die Haare der Pflanze u. s. f. zu betrachten. Allein alle diese Vergleichungen haben nur einen ganz allgemeinen Sinn und werden sofort unwahr, sobald man das „Gleichsam" und „Gewissermaßen" dabei als Nebensache betrachtet. Denn der Begriff der Organisation ist zwar einerseits ein einfacher und allgemeiner, andererseits aber enthält er die Bestimmung der mannigfaltigen Gestaltung in sich, und diese Mannigfaltigkeit geraubt nicht die Wahrheit der einzelnen Organismen and. Sobald man daher diese Mannigfaltigkeit durch vergleichen wohlfeile Vergleichungen zu vernichten wagt, in der Meinung der Sache selbst auf den tiefsten Grund gekommen zu sein, so ist man in einem bedauerlichen Irrthum begriffen.

Wurzel — Stamm — Zweig — und Blättersystem sind alle die Hauptglieder des vegetabilischen Organismus und stehen alle solche in einer nothwendigen Beziehung zu einander, eine Beziehung, die nicht nur ein Größenverhältniß in sich schließt, sondern auch auf einem gemeinsamen Gestaltungsprincip beruht.

1) Die Wurzel repräsentirt das System des abfteigenden Wachsthums, wie der Stamm und die Zweige des aufsteigenden. Beide Systeme stehen tüchtlichtig ihrer Entwickelung in einem nothwendigen Zusammenhang. Indessen geht die Verlängerung der Wurzel, weil sie den ganzen Organismus zu tragen bestimmt ist, in der ersten Entwickelungsperiode schneller vorwärts, als das Wachsthum der übrigen Theile. An jungen, aus dem Samen gegangenen Eichen bemerkt man, daß, wenn das Stämmchen noch nicht über 6 bis 7 Zoll hoch ist, der Hauptwurzel bereits eine Länge von 4 Fuß hat. Dasselbe kann man an Hoazintzwiebeln beobachten. Das Wurzelsystem gruppirt sich um eine gerade abwärts gehende Hauptwurzel, die sogenannte Pfahlwurzel, die übrigen Seitenwurzeln gehen in schiefer, mehr oder weniger gegen die Oberfläche geneigten Richtung nur in den mannigfachsten Krümmungen fort. Die Pfahlwurzel ist das Männliche unter der Erde, was der Stamm für das überirdische Zweigsystem. Das Streben der Wurzel nach unten ist so energisch, daß, wenn man ein schon keimendes Samenkorn umkehrt, der Wurzelkeim sich in wenigen Stunden wieder nach unten umbeugt, und der Stammkeim in etwas längerer Zeit nach oben sich wendet.

Die Wurzel geht übrigens nicht unmittelbar in den Stamm über, sondern es befindet sich ein Mittelkörper zwischen ihnen, der immer einen größeren Durchmesser als der Stamm und gewöhnlich eine knorpelige, knotige Gestalt hat. Bei den Knollengewächsen spielt er eine bedeutende Rolle, und die Zwiebel ist eigentlich nichts als dieser Mittelkörper, der nach unten zu Wurzeln und auf der Mitte herum den Stamm treibt.

2) Der Stamm hat im Allgemeinen eine nach oben zu sich verjüngende Cylindergestalt und geht entweder mehr oder weniger im Zweigsystem auf, oder aber setzt sich als Hauptzweig bis in die Spitze des Baumes fort, so daß die Zweige sich um ihn gruppiren. Das Letztere findet man am häufigsten bei den Laubbäumen, letzteres bei den Nadelbäumen. Jedoch läßt sich die unendliche Mannigfaltigkeit der Gestaltungen nicht in derjenigen normale Unterschiede einzwängen, und es sind die vielerlei Abweichungen davon nicht etwa als Ausnahmen zu betrachten. Pappeln, Eichen u. s. f. zeigen

Digitized by Google

ebenfalls gerade Stämme bis in die Spitze der Krone hinein, während der Stamm von Fichten nicht selten sich vollständig in Zweige theilt. Derjenige Theil des Stammes, welcher vom Anfang der Wurzel bis zum Anfang der Zweige sich erstreckt, ist — abgesehen von jenem Unterschiede — der Schaft desselben. Dieser ist theils seiner äußern Gestalt (Rinde), theils dem Verhältniß seiner Dicke zur Länge, theils seiner Stärke im Ganzen rücksichtlich des Umfangs der Krone, theils seiner besondern Färbung, theils endlich seiner mehr oder minder geraden oder geneigten Stellung nach, ungemein verschieden, und alle diese Unterschiede tragen ihr Theil zur Physiognomie des Baumes bei. Der Schaft von langsam wachsenden Bäumen hat gewöhnlich einen stärkern, mehr in die Breite gehenden Wuchs, eine rauhere Rinde, dunklere Färbung, überhaupt unregelmäßigere aber desto malerischere Formation; der von rascher wachsenden ist dagegen meist schlanker, glatter, heller, strebender, regelmäßiger. Jene lieben mehr steilere Stellungen, weil sie größeren Umfang brauchen, diese gruppiren sich gern aus dem entgegengesetzten Grunde. Dadet machen jene mehr den Eindruck der Kraft, der Bestimmtheit, diese den der Eleganz und Elasticität; jene haben einen männlicheren Character, diese einen mehr weiblichen. In jenen prägt sich ein gewisser Ernst, eine erhabene, schwermüthige Ruhe aus; diese tragen den Stempel der Heiterkeit, der Leichtigkeit, der Anmuth. Man begreift leicht, welche unendliche Skala von Schattirungen aus diesen Gegensätzen sich entwickeln, wenn die einzelnen Momente, welche sie bilden, verschieden gemischt erscheinen; z. B. die „düsteren Tannen" machen trotz ihres schlanken Wuchses einen melancholischen Eindruck, ihrer dunklen Färbung und starren Zweigformation wegen; aber diese Melancholie selbst hat einen ganz andern Character, als diejenige, welche durch eine alte mächtige Eiche mit knorrigen Aesten und dunkler Rinde hervorgebracht wird.

3) Das Zweigsystem nimmt an diesen Unterschieden den entschiedensten Antheil, und ist im Obigen eigentlich schon mit berücksichtigt. Die Gesetzgleichheit, welche hier vorzugsweise in Betracht kommen, beziehen sich theils auf die Gestalt der Zweige an sich, theils auf die Gesammtheit derselben, auf die Krone. Die mehr oder minder gradlinige und geknickte oder krummlinige und knorrige Formation derselben, ihre Gliederung und Astung, ihre Richtung in die Breite oder in die Höhe, ihre größere oder geringere Regelmäßigkeit und Symmetrie in ihrer Stellung zu einander, d. h. ihre Kreuzung oder Parallelität, endlich ihre Stärke und Verjüngungsart, ihre ganze Artikulation mit einem Worte giebt dem Baum einen eigenthümlichen Character. — Das Zweigsystem ist für die Belaubung, was das Gerüste für die menschliche Gestalt ist. Und wie der Bildhauer und Zeichenmaler ohne die Kenntniß des anatomischen Baues des menschlichen Körpers die äußere Form nicht charakteristisch richtig darzustellen im Stande sind, so kann der Landschaftsmaler keinen richtig belaubten Baum zeichnen, wenn er nicht die Zweigformation desselben kennt.

4) In der Belaubung prägt sich die Physiognomie des Baums vorzugsweise, obschon — wie man wohl durch die gewöhnliche Bedeutung des Wortes „Baumschlag" verführt werden konnte zu glauben — keineswegs ausschließlich, aus. Das Laub in seiner Gesammtbildung hat für den Character des Baums dieselbe Bedeutung, welche die Muskulatur und Fleischbedeckung für das Gerüst des animalischen Körpers hat. Es verwandelt das todte Gerüste in ein lebendiges und belebtes Geschöpf, und mildert die scharfe und nackerne Accentuirung des Stamme und der Zweige, welche ohne Belaubung zerrissen und traurig in die Luft hinein starren, zur Weichheit der abgerundeten Gestalt. Der Baum weist daher in seinen Zweigen und Aestspitzen entschieden auf die Bekleidung durch die Blätter hin und der Mangel des Laubes bringt daher an sich, und nicht durch die bloße Abwesenheit der grünen Farbe, einen äußern Eindruck hervor, weil er ein Zustand scheintrüger Nacktheit, ein Zustand des Todes ist. — Das des Blatt die Spitze der Baumgestaltung bildet, wird durch einen merkwürdigen Umstand bestätigt. Bekanntlich steigt der Saft des Holzes aufwärts, der der Rinde dagegen abwärts. Gleichwohl sind es nicht zwei verschiedene Säfte, von denen der eine auf- und der andere abwärts fließt, sondern es ist einer und derselbe, oder vielmehr, jener verwandelt sich in diesen, sobald er seine äußerste Grenze erreicht hat und zwar ist der Ort dieses Verwandlungsprozesses das Blatt. In der Blüthe und Frucht geht der Baum über seine eigene Bestimmung hinaus, indem er darin zeugend erscheint. Sie sind also nicht für die Baumgestalt charakteristisch und in diesem Umstande mag wohl vorzugsweise der Grund liegen, warum die Blüthe am Baum wenig oder gar nicht malerisch ist: und das überhaupt blühende und fruchttragende Obstbäume seinem guten Vermurf für die Kunst abgeben. — Die allgemeine Form des Blattes ist wie die des Samenkorns oval, aber platt und gerippt und in verschiedenster Weise ausgezackt mit einer Zuspitzung am Ende. Diese Mannigfaltigkeit in der Individuellen Form des Blatts ist ein Hauptmoment für die Laubgestalt im Ganzen. Das andre Hauptmoment liegt in der Stellung desselben am Zweige und in seiner Gruppirung mit andern Blättern. Die Stellung der Blattfläche ist größtentheils eine der wagerechten sich annähernde. Das Blatt kommt immer seitwärts am Stengel hervor und endet nie derselben, sondern tritt, sobald es entsteht, die Bildung eines andern auf der andern Seite hervor. Man kann in dieser Stellung der Blätter — und wir können hinzusetzen der Zweige — zu einander zwei Hauptformen unterscheiden, nämlich die wirbelförmige, welche in ihrer einfachsten Form die Entgegenstellung eines Paares ist, und die spiralförmige, welche der Vereinzelung sich sehr nahe kommt. Jedoch hindert sich auch hierin die Natur an seine mathematischen Gesetze, sondern verstößt mit einer Laune, deren scheinbare Gesetzlosigkeit in künstlerischer Rücksicht gerade den größten Reiz ausübt. Die Blätter sind theils geheftet, theils sitzen sie unmittelbar auf Stengel. Aufserdem ist ihre Doppelseitigkeit sehr wichtig. Das Blatt kehrt naturgemäß immer nur eine und dieselbe Seite dem Lichte zu, der Oberseite, und die andere der Erde, die Unterseite; woraus auch, da bekanntlich das Licht allein die grüne Farbe der Blätter erzeugt, die tiefere Färbung der Oberseite sich erglebt. Unmittelbare Einwirkung des Sonnenlichts auf die Unterseite ist den Blatte sogar schädlich, weshalb denn auch die von der Sonne beschienenen Blätter in ihrer Stellung genau deren Laufe folgen. Blätter, welche entweder gar nicht oder blos gelblichgrün gefärbt sind, haben den Kulminationspunkt ihrer Entwickelung noch nicht erreicht, oder aber sind bereits darüber hinaus und im Absterben begriffen. In im letztern Falle geht das Grün oft sogar ins Rothe über, denn das Roth ist dem Grün direkt entgegengesetzt und folglich als Leichenfarbe des Blatts zu betrachten. — In den meisten Fällen aber verrocknet das Blatt, d. h. es wird zur Mumie, ehe es dazu kommt, sich roth zu färben, und fällt ab. Bei manchen Bäumen, wie bei der Eiche, Buche, Hagebuche u. a. bleiben die Blätter im vertrockneten Zustande oft so lange sitzen, bis sie von den jungen Blättern verträngt werden. Bei andern, den sogenannten immergrünen Bäumen, wie Tannen, Laxus, Wachholder, Stechpalme, Buchsbaum, Lorbeer, Mistel, Barentraube u. a. bleiben sie mehre Jahre und unterscheiden sich von den neuern nur durch die dunklere Färbung. Der sogenannte Schlaf der Blätter besteht bei den einfachen darin, daß sie die horizontale Lage verlassen und sich entweder aufwärts oder abwärts dem Stengel nähern, bei den paarweise wachsenden, z. B. bei Akazien, in der Zusammenlegung der Oberflächen.

Digitized by Google

III. Die besondern Baumgestaltungen.

Wir gehen nun zur Betrachtung der hauptsächlichsten Baumgestaltungen im Besondern über.

1. Die Eiche.

Die Eiche ist der europäische Urbaum, und findet sich daher schon mit den ältesten naturreligiösen Mythen und Culten der europäischen Völker eng verknüpft; besonders mit denen der alten Griechen, Germanen, Kelten, Slawonier, Preußen u. s. f. Die Eiche zu Dodona in Nordgriechenland war der Sitz des ältesten hellenischen Orakels, dessen Willen die Priester aus dem Rauschen ihrer Blätter vernahmen. Die Eiche war den alten Griechen der Baum par excellence und sie nannten deshalb die Waldnymphen „Nymphen der Eiche" — Dryaden und Hamadryaden (Δρυάδες von δρῦς, drys, Eiche); δρῦς, d. h. wörtlich „erhenlos" war ihnen gleichbedeutend mit unbewaldet, und mit Δόρυον, wörtlich „das Inwendige der Eiche" bezeichneten sie ganz allgemein das Mark des Baums. Daher kommt auch der Name δρῦς in den mannigfachsten Zusammensetzungen zur Bezeichnung der verschiedensten Bäume vor. Wie überall in den alten Naturkulten, so hängt auch der älteste Eichenkultus mit den materiellen Wohlthaten zusammen, welche die Eiche den rohen Naturvölkern gewährte. Es ist bekannt, daß die Pelasger in ältester Zeit sich mit der Frucht des Baumes nährten und die hohlen Stämme der uralten Eichen zu ihren Wohnungen wählten. Die Schwung, welche die Eiche in dieser Rücksicht erfuhr, ging bald in Verehrung, die Verehrung in einen wirklichen Kultus über. Eng verknüpft mit dem Priesterthum der hellenischen Orakeleiche (Drys) ist das keltische Druidenthum, und das Wort Druiden, welches im Griechischen δρυΐδαι lauten würde, hieße dann eigentlich nichts als „Eichsassen", „die unter der Eiche Sitzenden", d. h. die den Eichenkultus Ausübenden. Ueberhaupt hat der Stamm dieses Worts durch das ganze antike Europa eine unglaubliche Ausdehnung. Im Britannischen finden wir dero (Eiche) und druel (Druiden), die Kymren — ein nordisches Volk, das offenbar mit den altgermanischen Cimbern und den nordgriechischen Kymmeriern eines Ursprungs ist — nannten die Eiche derwen und die Druiden derwydd. Ja, Plinius im 16. Buche Cap. 95. seiner Naturgeschichte sagt ausdrücklich: „die Druiden haben nichts Geheiligteres als die Mistel auf den Eichstämmen; ohnehin nehmen sie in Eichwäldern ihren Sitz und vollbringen keine Opfer ohne Eichenlaub, so daß man glauben muß, von δρῦς seien sie „Druiden" genannt worden:" und der griechische Schriftsteller Maximus Tyrius drückt sich über den Druidenkultus so aus: "Ἀγάλμα Διὸς Κελτικοῦ δρῦς ὑψηλή δρῦς, „das Bild des Keltischen Zeus ist die hochragende Eiche". Unter „Bild" ist jedoch hier kein Götzenbild, Idol, sondern „Sinnbild", Symbol zu verstehen. Denn die alte Druidenherrschaft war eine eigentlich monotheistische Theokratie mit Mysterien, die den eleusinischen entsprachen, was sich auch den in England und in Nordfrankreich übriggelassenen Spuren des Druidenthums mit Sicherheit schließen läßt. Mit dem keltischen Druidenkultus ist der germanische Götterkultus nicht zu verwechseln, obschon auch den alten Deutschen wie den Skandinaviern die Eiche ein geheiligter Baum war. Man erinnere sich der alten durch Bonifacius zerstörten „Donnereiche" und anderer mit uralten Sagen verknüpften Eichen. Auch die alten Preußen sahen in der Eiche den Baum des Donnergottes und Schreiber dieses hat selber noch im ostpreußischen Samlande am Ufer der Ostsee eine alte Eiche von ungeheurem Umfange gesehen, in der das Bild des Perkunos, des altpreußischen „Donnerers", eingeschnitzt war.

Der Eichenkultus war also überall ernster und sogar mysteriöser Natur; überall fanden wir sie dem mächtigsten Gotte, dem Zeus, dem Jupiter, dem Thor, dem Perkunos u. s. f. geheiligt. Daher war auch der Eichenkranz, als Schmuck, stets ein ernstes Symbol, mochten sich nun die Priester des Orakels selber damit bekränzen, oder mochte er, in späterer Zeit, Belohnung der strengen römischen Bürgertugend sein. Coriolan, der „Retter des Staats", war bekanntlich der erste Römer, dem das dankbare Vaterland seine Dienste nicht besser belohnen zu können glaubte, als dadurch, daß es sein Haupt mit dem heiligen Laube des Donnäischen Baums bekränzte. Später wurde in Rom freilich viel Mißbrauch mit dem Eichenkranz getrieben. — Es ist in dieser Rücksicht sehr charakteristisch, daß die Eiche und das Eichenlaub in der spätern christlichen Kunst eine ganz untergeordnete Bedeutung haben, während sie auf die gothische Ornamentik von so beträchtlichem Einfluß gewesen sind. Es liegt unserer Ansicht nach der Grund dieser Thatsache in der größern Analogie zwischen dem Charakter des Baums und dem Charakter der gothischen Kunst. Denn die gothische Kunst besitzt nicht jene sentimentale Mystik, welche dem spätern Marien- und Heiligenkultus ein so eigenthümlich düsteres und excentrisches Ansehen verleiht.

Der Stamm.

Die gothische Kunst ist ernst und gemessenvoll, aber sie ist nichts weniger als liebeselig und weichherzig, sondern mannhaft, kühn, getragen.

Wie die gothische Kunst, so ist aber auch die Eiche in ihrer Gestaltung fern von jedem weiblich melancholischen Ausdruck, sie ist voller ernster Würde in der Ruhe, voller erhabener ist an's Furchtbare streifender Kraft*) in der Bewegung, und gleich fern von

*) robur, der lateinische Name für „Steineiche" bezeichnet daher zugleich Kraft, Stärke. Vergl. robustus.

Digitized by Google

sentimentaler Melancholie wie von heiterer Anmuth. Die Eiche „flüstert“ nicht, wenn ein sanfter Zephir durch das Laub des Waldes streift; sie „heult“ nicht, wenn der Sturm ihre alten Zweige rüttelt, sondern

„Der Eichwald braust“,

wie Schiller mit seinem feinen Naturinstinkt sagt. Denn das „Brausen“ ist die gerade Stimme der Königin der Wälder, wenn sie sich zum Kampfe mit ihrem Widersacher, dem Sturme, rüstet, um ihn zu besiegen.

Dieser männliche, recktenhafte Charakter der Eiche spricht sich auch in der ganzen Physiognomie des Baums aus. Er ruht in seiner ganzen Organisation auf sich selbst und bildet in seiner reifern Entwickelung selten Gruppen. Zusammenhängende ungemischte Eichenwaldungen giebt es daher eigentlich nicht, sondern sie sind entweder gemischt mit andern Laubhölzern oder aber die Eichen, welche den Wald zu bilden scheinen, stehen so isolirt und lassen zwischen sich so weiten Spielraum, daß die für den Begriff des Waldes nöthige Gruppirung verschwindet. Im letztern Fall ist der Boden, wenn er, wie z. B. in der schönen Eichenpartie bei Dessau, eben ist, häufig mit einem sanften grünen Rasen bedeckt, welcher durch seine herrliche Frische und lebensvolle Anmuth einen unendlich malerischen Kontrast zu den einsam stehenden aber mächtigen braunschwarzen Stämmen und dunkelgrünen Laubgewölben bildet und auf dem der Blick frei und ungehindert in eine weite Perspective hinausschaut; eine Perspective, deren Rahmen durch die Stämme zu den beiden Seiten, in der Höhe durch das Laubdach und in der Tiefe durch den grünen Boden gebildet wird. Je isolirter die Eiche steht, desto weiter ist der Umfang ihrer Zweigformation und desto tiefer beginnt schon die Astung; je mehr sie sich der Gruppirung nähert, desto freier ist von unten auf der Stamm von Aesten und desto mehr verwandelt sich die gedrungener und nach den Seiten zu ausgebreitete Form ihrer Krone in die pyramidalische Gestalt.

Geben wir jetzt auf die Unterschiede der Gestaltung in den besondern Arten der Eiche über.

Es gibt in Deutschland drei Hauptarten von Eichen:

1) Die Sommereiche (quercus pendiculata) oder Stieleiche (wegen der gröbern Länge der Fruchtstiele).

2) Die Wintereiche (quercus robur), auch Steineiche, Traubeneiche.

3) Die Cerrieche (quercus cerris).

1) Die Sommereiche, welche sich häufiger in sonnigen Thälern und am Fuß der Gebirge, als auf den Höhen findet, vollendet ihren Wuchs in 150—200 Jahren und erreicht eine Höhe von 100—120 Fuß mit 3—4 Fuß mittlerem Stammdurchmesser. Sie hat eine oft 7—8 Fuß niedgehende Pfahlwurzel und viele kräftige Seitenwurzeln, deren Ansatz oft schon einen oder mehrere Fuß über dem Boden zu Tage liegt. Der Stamm, welcher gerunzelt und im Verhältniß zur Länge sehr stark ist, steht meist senkrecht oder doch seinem Standpunkt geneigt. Seine Rinde, welche eine dunkle, in's bräunliche übergehende Farbe hat, ist vom Fuße auf in rautenförmigen Verzweigungen greifen, die unregelmäßige Rippen bilden, welche sich mit dem Schaft selten parallel bewegen, sondern den leisesten oder gewaltsamsten Wendungen der Zweigtriebe folgen, von denen wenige Eichen frei sind. — Die Aeste gehen kräftig in den verschiedensten Richtungen vom Schaft aus, und machen alle möglichen Versuche an das Licht zu kommen. Die Langsamkeit des Wuchses bringt in ihrer Gestaltung eine große Mannigfaltigkeit der Windungen und eine bedeutende Verjüngung nach den Zweigenden hervor; so daß auch hierin sich der Charakter des Sträubens, Sturren, Unregelmäßigen offenbart. Höher hinauf, wo die Krone mehr dem Lichte ausgesetzt ist, streben die Aeste mehr aufwärts und sind weniger dicht belaubt. In geschlossenen Wäldern ist ihr Stamm bis auf 50—60 Fuß astfrei, rund und geraden Wuchses. Sie verliert aber eben dadurch an individuellem Charakter, weil sie dadurch aus ihrer persönlichen Selbstständigkeit zum Glieds einer Gruppe degradirt wird. Die Krone ist dann dichter belaubt, und daher im Ganzen massiger, ohne die malerische Mannigfaltigkeit verschiedener Laubgruppirung, welche die isolirte Eichengestalt so charakteristisch macht.

Die Wurzeln der Sommereiche gehen seichter und daher tiefer als die der Steineiche, und bedürfen eines bessern Bodens.

Das Laub der Sommereiche verbindet in seiner Gruppirung die spiralförmige mit der wirbelförmigen Gestalt, indem die Blätter an den Zweigen selbst wechselnd stehen, während sie am Ende derselben sternförmige Büschel bilden, die auch den Laubgruppen die charakteristische Formation verleihen, und also den Baumschlag vorzugsweise bestimmen.

Der Asthau.

Die Form des Blattes (wie die Abbildung auf folgender Seite zeigt) ist länglich mit 3—5 Paar tiefen Seitenausschnitten, welche jedoch gewöhnlich keine Eicken bilden. Das Eichenblatt ist eins der größten Blätter der deutschen Waldbäume, indem es oft gegen acht Zoll lang und über Handbreit wird. Es besitzt ein kräftiges Gerippe und feste Faserbildung. Seine Oberfläche ist dunkelgrün und glänzend glatt, ohne sammtartige Weichheit. Normalgestalteter Blätter sind sehr selten; und es herrscht in ihrer besondern Formation innerhalb der allgemeinen Bildungsgrenzen die größte Mannigfaltigkeit.

Die Sommereiche theilt sich wieder in verschiedene Unterarten, die wir hier nur der Vollständigkeit wegen anführen, da ihre Unterschiede aus dem landschaftlichen Gesichtspunkt wenig charakterisch sind; nämlich: die rothe oder Blutreiche — die geschäftblättrige — die spitzblättrige — die früh- und die spät blühende.

Digitized by Google

2) Die Wintereiche trifft man häufiger auf hohen Bergen an, als die Sommereiche. In ihrer vollen Entwickelung, die sie

Der Gipfelstand.

in 200—300 Jahren erreicht, kommt sie bis zu einer Höhe von 80—100 Fuß und zu einem sehr bedeutenden Stammdurchmesser. Sowohl ihre Astgliederung wie ihr Wurzelsystem hat eine größere Ausbreitung, als bei der Sommereiche. Ein anderer wichtiger Unterschied betrifft die Stellung und Größe der Fruchtstiele, indem diese bei der Sommereiche länger sind und die Eicheln überhaupt isolirt stehen; während die Wintereiche kurzstielige und traubenförmig gruppirte Eicheln hat.

Frucht der Sommereiche.

Die Rinde der Steineiche ist nicht bräunlichschwarz, wie die der Sommereiche, sondern dunkelgrau; sie ist äußerst rauh mit tiefen Einsprüngen durchfurcht. — Ihre Wurzeln gehen ebenfalls anders, wie die der Sommereiche, nämlich nicht in die Tiefe, sondern mehr in die Breite; und oft treten sie bis über die Oberfläche des Bodens heraus, so daß sie als starke, knorrige und unregelmäßig gewundene Aeste sichtbar werden. — In geschlossenen Gruppen beginnt die Zweigformation erst 50—50 Fuß über dem Boden, während sie bei isolirten Bäumen schon mit 10—12 Fuß über dem Boden anfängt.

Die Wintereiche zerfällt ebenfalls in verschiedene Arten, deren hauptsächlichste sind: die geschlichtblättrige — die krausblättrige — die dellblättrige — die früh- und die spätlaubende.

Das Absterben der Eiche, welches sich in dem allmäligen Auskleiden des Laubes zeigt, beginnt mit den oberen und vom Stamm entfernteren Aesten, und folgt allmälig bis zu den unteren und näheren herab. Diese theilweise Entblößung der Zweige vom Laube trägt sehr viel zur malerischen Wirkung des Baumes bei, weil sie ihm den Ausdruck des Pittoresken verleiht.

Im südlichen Deutschland findet sich noch eine andere Art Eichen, welche man Cerreichen (quercus cerris) nennt. Auch in nördlichen Gegenden trifft man sie zuweilen an, aber nur in geschützten Lagen. In landschaftlicher Beziehung hat sie nichts eigenthümlich Charakteristisches.

Die Eiche ist, wenn nicht der interessanteste, so doch einer der interessantesten Bäume für den Landschaftsmaler, und besonders von den deutschen und niederländischen Künstlern als Vorwurf kultivirt worden. Von den ältern Malern sind in dieser Rücksicht besonders zu nennen, Savery, (um 1600), von dem sich im Berliner Museum eine der berühmtesten Eichenlandschaften befindet; Rubens, dessen „Übergang in einem Eichenwalde" die Dresdner Gallerie besitzt; Ruisdael, (um 1650) von welchem mehrere Eichenlandschaften bekannt sind, die sich theils ebenfalls auf der Dresdner Gallerie, theils in der Münchener Pinakothek, theils in der Wiener Akademie befinden. Ferner sind hier die herrlichen

Frucht der Wintereiche.

Eichenlandschaften von J. F. Weitsch, Phil. Hackert, Reinhardt u. A. zu nennen. In neuerer Zeit haben sich vorzugsweise Fr. Preller, Wilh. Schirmer, Rep. Scheuren, und vor Allem Karl Friedr. Lessing in der Auffassung und Darstellung der Eichenlandschaft ausgezeichnet. Die „alte Eiche" des Letztern mit dem Madonnenbilde, vor welchem Pilger ihre Andacht verrichten, hat sich durch ihre wunderbare Naturpoesie und durch die Kraft und Innigkeit der Ausführung einen europäischen Ruf erworben.

Correspondenzen.

(Die Redaction glaubte mit ihren Correspondenzen bis auf den Anfang des Jahres zurückgehen zu müssen, damit beim Schluß des ersten Jahrganges der ganze Band auch wirklich ein vollständiges Bild der Kunstlebens dieses Jahres enthielte.)

Inland.

1. **Berlin im Januar.** Berlin bewährt sich auch in der unendlichen Mannigfaltigkeit seines Kunstlebens als Weltstadt: es vereinigt in seinem Schooße alle Schattirungen, es repräsentirt alle Nüancen der Kunst — aber ohne sie untereinander zu verbinden und zu gliedern.

Es ist wahr: die berliner Kunst ist nicht monoton, sondern im höchsten Grade mannigfaltig, aber es ist eine Mannigfaltigkeit ohne Harmonie. — In der Malerei repräsentirt Berlin vorzugsweise das Portrait, wie München die Historie und Düsseldorf die Landschaft. Das ist wahrlich keine Zufälligkeit, wie es Manchem scheinen mag, sondern ich sehe darin eine tiefe Nothwendigkeit. Denn

Digitized by Google

das Portrait läßt — wie die unbegrenzte Mannigfaltigkeit der menschlichen Physiognomie selbst — für die Schule die weitesten Grenzen, die contrastirendsten Manieren und zahllose Nuancen zu. Ganz anders die Historie und die Landschaft. Auch hier gibt es natürlich eine Mannigfaltigkeit in der Manier, aber sie ist weit beschränkter, schon deßhalb, weil sie beide weit weniger individuellen, weit mehr allgemeinen Charakter haben. In der Historie und in der Landschaft gehört die darin enthaltene Poesie dem Künstler an: wie er sie Griechische auffaßt, wie er die Natur betrachtet, so stellt er sie dar. Anders das Portrait. Hier ist es die Aufgabe des Künstlers, die in den Zügen wenn auch nur andeutungsweise ausgeprägte geistige Individualität sinnlichkeit und Idealität herauszufühlen und darzustellen, nichts aber hineinzutragen, was nicht — wenn auch nur dem Keime nach — darin ist.

Daß Berlin in so eminenter Weise das Portrait cultivirt, ist für mich immer ein Grund des Nachdenkens gewesen. Vielleicht gestatten Sie mir, mich über diese Frage, im Vergleich zur minutiöser und künstlerischer Schule, einmal weitläufiger auszusprechen. Für jetzt wollen wir uns zu den Thatsachen wenden, und zwar vor Allem zur Weihnachtsausstellung des Unterstützungsvereins. Auch dießmal hat der Verein eine Ausstellung von trauspartenten Gemälden nach Originalen alter Meister mit Beleuchtung von Gasfang veranstaltet. Der durch dieselbe auf mich hervorgebrachte Eindruck weich von dem, welchen sie in den vergangenen fünf Jahren machten, in keiner Weise ab. Zwar hatte der jüngere Theil der Vereinsmitglieder, wie es heißt, den Vorschlag gemacht, statt der Copien eigene Compositionen zu schaffen, doch zeigt das Resultat, daß die Majorität der Gesellschaft nicht darauf eingegangen ist. Die gewählten Gegenstände waren: 1) „die Verkündigung der Maria" nach Guido Reni. Es kann hier, wenn ich meine Ansicht über dieß Bild wie über die andern aussprechen, das Original gar nicht in Betracht kommen, sondern nur die Art der Ausführung der Copie derselben. Was diese ebenso wie die 2) der „Anbetung der Hirten" nach Rubens betrifft, so erscheint mir die Malerei etwas trocken und pedantisch, ohne Poesie und Wärme. Einen sehr würdigen Eintruck machte dagegen 3) die „Darstellung im Tempel nach Overbeck, auf dessen Eigenthümlichkeit der ausführende Künstler mit großer Treue und Genauigkeit eingegangen ist. In malerischer Hinsicht möchte ich jedoch 4) die „Rückkehr aus Aegypten" nach Rubens für das gelungenste Bild erklären. Besonders wirkte die kräftige Farbe der Landschaft und der Figuren, sowie die correcte Zeichnung sehr wohlthuend. In Rücksicht auf 5) die „Madonna mit dem Fisch" nach Raphael kann ich mich begnügen zu sagen, daß es dieselben Vorzüge wie das Overbeck'sche Bild besaß. Endlich 6) „Gloria aus der Transfiguration" nach Raphael. Bei diesem Bilde wollte mir bezüglich der Zeichnung nur der schwebende Christus behagen, da die andern Figuren etwas zu plump und eckig erschienen.

Sie wünschen zu erfahren, wie es mit den Fischer'schen Gruppen steht und wie weit ihre Ausführung fortgeschritten. Leider kann ich Ihnen darauf nur mittheilen, daß die Knaben, sie vollendet zu sehen, sehr ins Weite gerückt ist. Von den beiden ersten sind die Gipsmodelle, wie Sie wissen, vollendet. Von der dritten beabsichtigt der geniale Künstler zuvor ein kleines Modell zu machen, wonach sodann das große gearbeitet werden soll. Zwar äußerte er selbst kürzlich zu mir, es liege allerdings in den Grenzen der Möglichkeit, sämmtliche vier Gruppen von jetzt ab in 6 Jahren fertig herzustellen, doch zweifele er an der Verwirklichung dieser Möglichkeit. Ich theile Ihre Verwunderung für diese herrlichen Compositionen im weitesten Maße und hoffe, sobald das Modell der dritten Gruppe vollendet ist, Ihnen von derselben eine exacte Zeichnung senden zu können.

In dem Atelier des Bildhauer Wolf wird eine für das alte Museum bestimmte Thür gegossen, an deren Modellirung und reichen Verzierungen mehrere hiesige Künstler gearbeitet. Zur besonnen Ausstellung beabsichtigt Wolf einen lebensgroßen Hund in Bronce anzufertigen. Außerdem kommt dahin, wie Ihnen bekannt, ein Gipsabguß der Kiß'schen Amazone. Ich erwähne dieß nur, weil man im Publikum noch häufig die Verwunderung hegt, daß eine Copie der Amazone in Zink für die Ausstellung bestimmt gewesen, was ein Irrthum ist. Ein ähnlicher Irrthum walten rücksichtlich der ebenfalls für den Hofgarten bestimmten Copie der Friedrichsstatue von Rauch ob, welche sich auf ein kleines Gipsmodell dieses langerwarteten Meisterwerks beschränkt. Was die Aufstellung der Statue selber — bekanntlich am Anfange der Linden, gegenüber dem Palais des Prinzen von Preußen — betrifft, so ist es, nach einer Aeußerung des Meisters zu urtheilen, noch unbestimmt, ob dieselbe im Laufe dieses Jahres wird stattfinden können. Da der Guß der Statue durchaus fertig ist, so scheint die Ursache des Zögerns wohl nur noch in der Ciselirung zu liegen.

Im Gebiete der Malerei wäre als Novität zu erwähnen ein sehr bemerkenswerthes Bild aus der Rügen'schen Geschichte: „Tod des Herzogs Wratislaw von Pommern im Kloster Eolbatz", welches Professor Kolbe im Auftrage des Fürsten zu Putbus ausgeführt und eben vollendet hat. In der Mitte erblickt man unter einem Baldachin den sterbenden Herzog; zu seiner Linken auf den Knieen vor dem verschiedenen Vater dessen noch im kindlichen Alter stehenden Sohn, dem als Nachfolger die Vasallen zur Rechten den Eid der Treue zu leisten im Begriffe sind. Weiterhin sigt mit ihrem jüngern Sohne die betrübte Gemahlin des Herzogs; jedoch scheint sich diese Betrübniß weniger auf den Tod des Herzogs als auf das Verlangen ihres von der Thronfolge ausgeschlossenen Lieblings zu beziehen, in dessen Gesichtszügen sich eben falls eine Art von sinnlichem Trog ausspricht, der erschlichen aus derselben Quelle stammt. Zu den Seiten und im Hintergrunde umstehen und schließen mehrere Rathsherren und Vasallen die Gruppe: weiterhin bewegt sich eine Processionen mit dem Allerheiligsten, auf die letzte Ordnung des Sterbenden hin. — Ist auch in diesem wie in den frühren Bildern des Künstlers jene historische Strenge und Herbigkeit bemerklich, durch die Kolbe im Verhältniß zu den andern Historienmalern der Neuzeit so scharf und entschieden charakterisirt wird. Im Ganzen hat dieß neue Bild in der Farbe einen angenehmen Ton und zeigt schöne Figuren, wie z. B. die sitzende Fürstin, die Rathsherren u. a. m. sind vorzüglich in Composition wie in Ausführung.

ψ **Berlin am 1. Februar.** In dem Zustande unserer ehrwürdigen Gypsfigurenbewahrerin, der ewig jugendlichen und jungfräulichen Herschein Kunst — ist meine unsere Akademie der Künste — ist noch wenig Veränderung bemerklich und das wenige deutet eher auf eine Verbesserung als auf eine Verschlimmerung derselben hin. Inzwischen ist der frühere Niederiator Professor Herbig provisorisch mit der Leitung ihrer Angelegenheiten beauftragt; und es beginnen schon jetzt während des Provisoriums die Hoffnungen auf eine nahe bevorstehende Regeneirung, die schon so lange projectirt wurde, sich neu zu beleben. Wenn man zwischen einzelnen Tacten und Erscheinungen einen innern Zusammenhang vermuthen darf, so kann man beinahe von jenen Hoffnungen nicht sagen: il n'y a pas de quoi. Denn es ist augenscheinlich, daß man die jüngere und thatkräftigere Generation der Akademie mehr und mehr zum Vortrabe heranzuziehen, oder derselben geeignete Plätze in der Akademie anzuweisen anfängt. Die durch den Tod des Professor Dähling erledigte Stelle eines Lehrers der Gypsklasse ist namentlich definitiv durch den Professor Dähe besetzt, welcher bisher die erste Zeichnenklasse leitete. Der Maler Eybel, welcher mit der Leitung der Oberklasse betraut ist, wird gewiß, seine eifrigen Bemühungen lassen daran nicht zweifeln, einen guten Einfluß und tüchtige Resultate erringen. Weniger kann ich in Kurzem Rühmens über die weitere Reallisirung jener Hoffnungen sagen; auch gedenke ich Ihnen, sobald sich ein bestimmtes Resultat für die Regenerirungsprojecte des akademischen Organismus herausstellt, genaue Mittheilung über die damit wechselnd verbundenen Veränderungen zu machen. Für heute will ich meinen Bericht mit der Notiz schließen, daß die diesjährige Concurrenz für Maler zu Ehren des Malers G. Biermann entschieden ist. Die Aufgabe war: „Eine Scene aus der Simsthalb".

k **Berlin den 20. Februar.** In meinem vorigen Briefe sprach ich mich über den Mangel an Concentration in hiesigen Künstlerleben aus. Heute kann ich Ihnen die erfreuliche Nachricht mittheilen, daß Hoffnung vorhanden ist, es werde diesem Mangel in gründlicher Weise abgeholfen werden. Denn unter den Gerüchten, welche in diesem Augenblicke die Runnerstandsist der hiesigen Kunstwelt und namentlich der jüngern Künstler in Anspruch nehmen, nimmt die allgemeine Künstlervereinigung den ersten Platz ein. Es wird Ihnen bekannt sein, daß im Mai vorigen Jahres bereits eine Verbindung sämmtlicher hiesiger Künstlervereine ins

Digitized by Google

ENGLAND

Digitized by Google

Digitized by Google

Leben trat. Man hatte ein Lokal in dem ehemaligen Mielenz'schen Etablissement gemiethet und jeden Abend in der Woche versteilte einem der theilhabenden Vereine zur Verfügung gestellt. Mancherlei Unbequemlichkeiten, ebenso durch den Wechsel des Besitzers, theilt durch andere Uebelstände hervorgerufen, veranlassten das Comité, das Lokal aufzugeben, sobald die Künstlerschaft wieder wie früher sich in einzelne Lokale zu vertheilen gezwungen war. Jetzt nun ist durch das rege Interesse einzelner Mitglieder, welche die Wichtigkeit einer solchen Concentration gerade für Breslau wohl begriffen, diese Angelegenheit wieder aufgenommen und endlich ein Lokal ausfindig gemacht worden, das allen Anforderungen entsprechen dürfte. Zugleich geht man damit um — und dies würde die Concentration eigentlich erst zur Wahrheit machen — einen Abend in der Woche festzusetzen, an welchem sämmtliche Vereine sich zu einem Generalverein verbinden sollen. Denn durch diese Zusammenreeren und den gegenseitigen Verkehr von Künstlern jeden Ranges und jeden Faches glaubt man mit Recht den größten und fruchtbarsten Gewinn für den Einzelnen erzielen zu können. Ferner sollen von dieser allgemeinen Vereinigung jährlich mehrere Ausstellungen ausgehen und man beabsichtigt in diesem Jahre mit einer Frühjahrsausstellung den Anfang zu machen. Das Comité zur Betreibung dieser Angelegenheit, welches aus den Vertrauensmännern sämmtlicher Vereine besteht, ist gegenwärtig mit den Unterhandlungen über das Lokal sowie mit der Anfertigung der Statuten beschäftigt, und ich werde Ihnen zu seiner Zeit das Ergebniß seiner Thätigkeit mittheilen nicht verfehlen.

Die Bildergallerie des hiesigen Museums ist neuerdings wieder durch den Ankauf von Kupferstichen bereichert worden, worunter namentlich ein „Reiteltar des Kaisers Karl V." zu erwähnen ist. Er besteht aus drei Abtheilungen zum Zusammenklappen; von denen der erste: „Maria und Joseph mit dem Christkindlein", der zweite „den todten Christus in den Armen seiner Mutter, umgeben von den beiden Aposteln," der dritte: „Christus, der Maria die Wundermale zeigend" darstellt. Alle drei Bilder sind in der Höhe durch Bogen abgeschnitten, die mit Scenen aus der Geburts und Leidensgeschichte Christi ausgeschmückt sind. Wagner, in der Manier plastischer Bildwerke gemalt, verdienen vorzugsweise Bewunderung, da sie bei großiger Auffassung auch einer sehr sichern Behandlung in der Ausführung nicht entbehren. Die Bilder selbst sind mit der bekannten Liebenswürdigkeit Gewissenhaftigkeit der altdeutschen Schule ausgeführt, die freilich oft auf einen Irrweg denselben Werth legt wie auf ein Madonnengesicht. Als den Künstler nennt man „Rogier von der Weyde den Jüngeren. Der Altar stammte aus der Sammlung des verstorbenen Königs von Holland.

x **Wien in Januar.** — Von meiner Reise aus Ungarn eben hier eingetroffen, beeile ich mich, Ihren freundlichen Aufforderung Genüge zu leisten, obschon ich Ihnen voraus gestehen muß, daß wenn mir meine Eigenschaft als Künstler einerseits den Vortheil bringt, mehr als es einem literarischen Kritiker vergönnt werden kann möglich sein dürfte, in die hiesigen Interessen des hiesigen Kunstlebens eingewiht zu sein, mir andererseits — wie ich fürchte — daraus die vielleicht noch bedeutendere Schwierigkeit thatsächlich der richtigen Form erwächst, welche für die Gestaltung meines Stoffes zu wählen wäre. — Aufrichtig ist gerade meine Aufgabe noch in anderer Rücksicht vielleicht schwerer als die der meisten anderen Ihrer Correspondenten. Denn bei dem Mangel an vollständigsten Gewissheit in den hiesigen künstlerischen Kreisen, und dem ganz eigenthümlichen Isolirungsdrange unserer bedeutendsten Künstler stellen sich selbst auf dem Felde der bloßen Thatsachen mannigfache Hindernisse demjenigen entgegen, der z. B. die im Werden begriffenen Schöpfungen der Künstler, ihre Ansichten u. s. f. vollständig kennen zu lernen wünschte. In dieser Beziehung ist Wien noch weit ungünstiger gestellt als z. B. Berlin, geschweige denn Düsseldorf und ähnliche Centralpunkte der Kunst. Nichts destoweniger fehlt es natürlich auch hier keineswegs an reichhaltigem und tüchtigem Stoff, nur das Sammeln desselben ist schwierig und mühsam. — Für heute muß ich mich, da die Zeit drängt, mit einigen kurzen Notizen begnügen, hoffe jedoch derselben nächstens bedeutend vermehren zu können.

Unter den neuernannten Professoren der Akademie befindet sich auch der junge talentvolle Bildhauer Gasser, zu dessen letzten Werken die Figuren auf der k. k. Hofbibliothek am Josephsplatze gehören. — Auch die Bildhauerkunst in Holz hat hier in jüngster Zeit bedeutende Fortschritte gemacht, — namentlich im ornamentalen Fache, wie unter Anderen die zu sonderer Auszeichnung bestimmten Einrichtungsstücke des Herrn Leistler. Von vorzüglicher Ausarbeitung und richtigem Verständniß des ornamentalischen Stils ist besonders das hier ausgestellte Paradebette desselben. — Was die Lithographie betrifft, so hat sich die k. k. Hof- und Staatsdruckerei die Aufgabe gestellt, diesen Zweig angemessen ihren großartigen Kräften und Mitteln auf eine Dertlich würdige Weise bei der besonder Ausstellung zu vertreten. Das Fach des Farbendruckes, welches den tüchtigsten Lithographen oft unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzt, ist es besonders, auf welchem die genannte Anstalt sich Ruhm erringen will und gewiß auch wird. Die Erzeugnisse einiger Kräfte in Lebendigkeit sind das Gelungenste, was wir bisher in diesem Fache gesehen. Die Uebergänge, selbst in den zartesten Fleischtönen, sind warm verschmolzen, ohne im Geringsten unrein oder, wie es wohl geschieht, schmutzig zu werden. Dem Anvertrauen dieser Lithographen und Leiter des Druckes verstehen, Herrn Hartinger, Corrector an der Akademie der bildenden Künste wünschen wir von Herzen die ihm zweifellos gebührende Anerkennung seines Strebens, ebenso der Anstalt selbst, hervorgerufen durch die Wiedereinführung des Renaissancestils, Glück zum Besitze eines solchen, wahrhaft künstlerisch gebildeten Dirigenten.

z **München in Januar.** München hält — und der von Norddeutschland frisch anlangende Künstler fühlt die Wahrheit hiervon als nächsten Heimathstroß — die Mitte zwischen Berlin und Florenz. Sie können die lokalste bayerische Jungfrau als das selbe Symbol dieser künstlerischen Stellung München betrachten. Wie in ihren hoper gigantischen Gliedern das nördlich steife Gerüst schwedischer Kanonen mit den weichen Formen der griechischen Antike verschmolzen ist, so finden Sie auch in der Hauptstadt Bayerns, jenen politischen Symbol sie bilden soll, eine Verschmelzung nordeuropäischer Strenge und Gottesfurcht mit südlicher Weichheit und Wärme. — Schon im Reisenden als Stadt muß München auf Jeden, der Anspruch macht auf den Namen des Künstlers, so auf den des Menschen, einen gewaltigen, imponirenden Eindruck machen. Die großartigen öffentlichen Gebäude, die ganz neue große Ludwigsstraße und die herrliche Perspektive auf die langgedrehte blaue Alpenkette, sind die ersten wohlthuenden Eindrücke, welche der Neuankommende empfängt. Was die geschmackten Hallen der Kunst betrifft, so trinkt schon die Zahl derselben so imponirenden, ja überwältigenden Eindruck hervor, daß man eine geraume Zeit bedarf, um sich der von allen Seiten auf das enthusiastische Gemüth mit unwiderstehlicher Macht eindringenden Fülle des Stoffes gegenüber zu sammeln und zu orientiren. —

Für heute muß ich mich darauf beschränken, Ihnen einige, das hiesige Kunstleben betreffende Neuigkeiten mitzutheilen. Das durch Prof. C. Schorn's erlogenen Tod sehr unvollendet gebliebene große Gemälde „die Künstlerfahrt" steht noch im verschlossenen Atelier, ist jedoch — wie es da ist — auf Befehl des Königs Ludwigs für die Neue Pinakothek bestimmt. Sie wissen, daß Schorn's Bezeichnung am Tage der Enthüllung der „Bavaria" stattfand. — Was „der Künstlerfahrt" betrifft, so ist sie zweifellos — selbst in ihrer jetzigen unvollendeten Gestalt — das ausgezeichnetste von Schorn's Werken, besonders in Beziehung auf die Gedankenreihe der Composition und auf die Gesammtheit der Durchführung selber. Trotz aller verzweiflungsvollen Zerrissenheit in dem abenteuerlichen Ausdruck der Einzelnen wie der Gruppirung glänzen sich die furchtbare Idee des „Vernichtungskampfes" dennoch durch künstlerisch, d. h. im künstlerischen Sinne harmonisch. Den überallen Mittelpunkt des Ganzen bildet die Figur des Oberbannten auf der auf den Wellen hervorragenden Felseninsel. Um ungefähr von den mannigfaltigsten Gruppen, deren Glieder je nach ihrem Charakter, Geschlecht und Alter, die verschiedensten Nuancen der Furcht, des Entsetzens, der dumpfen Verzweiflung und der trotzigen Resignation darstellen. Das Charakteristische, welches diesen allen den Stempel der ideellen Einheit aufdrückt, ist die tiefe Beziehung aller dieser Schattirungen auf das böse Prinzip, das sie dem Strafgerichte Gottes entgegentreiben. — Auf den Capitolinus, dem sie noch in diesem letzten schrecklichen Augenblicke nicht entlagen können Keine Reue, keine milderndere, versöhnte Stimmung; Alles wüthender Jammer und ohnmächtiges Fluchen. Diese Selbstsucht in der Todes-

Digitized by Google

angst grenzt in ihrer grauenhaften Nachheit fast an's Wiederwärtige, und wirkt daher unendlich trostlos, und vielleicht etwas weniger unkünstlerisch. Es ist hier nicht die Frage, ob der Künstler bei diesem Vorwurf ein Recht zur Wilderung hatten; ob die Verschönerung, welche meiner Ansicht nach nothwendig mit dem Kunstwerk, weil mit der Kunst selbst, verbunden sein muß, auf solches Motiv angewendet werden konnte, ob sie ihm nicht geradezu widersprechen müßte; sondern es ist die Frage, ob dann der Vorwurf überhaupt künstlerisch war; ob der Künstler seine Kraft der Ausführung einer Idee widmen dürfte, welche diese Verschönung absolut ausschließen mußte? — Das reine Böse, das bloße Häßliche, die nackte Lüge interessiren uns nicht, und zwar weder wenn sie triumphiren, noch wenn sie bestraft werden — denn sie sind an sich unästhetisch. Die Vernichtung des Bösen hat nur dann Interesse, wenn sie das triumphirende Gute in der Perspektive zeigt. Aber in der „Sündflurth" ist das Böse und seine Vernichtung Zweck, und darüber hinaus ist — das Nichts.

In Kaulbach's Atelier, welches auf einer entlegenen Wiese der Vorstadt Löhl steht, steht man noch „die Zerstörung Jerusalems" aufgestellt, und das über alle Maßen schön in fast Van Dyckschem Stil gemalte Portrait König Ludwigs, und mancherlei Skizzen zu Wandgemälden, welche das Interesse der „Neuen Pinakothek" zieren sollen. Ein im Auftrage des Königs begonnenes neues Werk trägt den Titel: „die Apotheose eines guten Königs." —

Kreling und Osnabrück, ein junger, vielseitig verwendbarer, sehr phantasiereicher Künstler, erhielt den Preis in einer von Hannover ausgeschriebenen Konkurrenz, und hat in Folge dessen für das neue Theater in Hannover Vorhangs- und Deckengemälde nach den eingesandten Entwürfen ausgeführen. Kreling ist derselbe Künstler, welcher die sinnigen Zeichnungen zum Arrangement des Festzuges bei Enthüllung der „Bavaria" entwarf. — Nächstens mehr.

*** München, 15. Februar.** Sie wünschen Näheres über die innere Einrichtung der hiesigen Akademie der Künste zu erfahren; wahrlich eine harte Arbeit für mich, der ich mich lieber auf den grünen Fluren der freien Natur und den lachenden Auen der freien Kunst herumtummele, als die dürren Sandsteppen der theoretischen Handwerklichkeit betrete. Denn

Gras, theurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldener Baum.

Und fürchten erscheint die Theorie nirgends grauer, als wenn sie auf Gegenstände angewandt wird, die ihrem innersten Wesen nach in allen Farben der frischesten thatkräftigsten Jugendlichkeit strahlen, wie der grüne Lebensbaum der goldenen Kunst. Denn die Theorie ist am Ende nichts als das mehr oder weniger mechanische Schematisiren und mathematische Construiren der tiefen und ewigen Wahrheiten, welche die verborgene Lebensquelle der schaffenden Phantasie bilden; eine Quelle, welche versiegt, sobald man sie auf dem geheimnißvollen Dunkel ihres erschlossen Daseins an's prosaische Tageslicht des irdischen Lebens hervorzieht, um etwa die Elementarerscheinungen ihres Lebensstromes chemisch zu analysiren. Solche verstandige Zergliederung hat aber deshalb unrechtwerth und Bedeutung, wenn sie auf die mechanische und handwerksmäßige Seite, nicht aber, wenn sie auf den ideellen Gedankenstoff des künstlerischen Thuns angewandt wird. Dieser liegt jenseits der Grenzen des bloß Verständigen, und kann durch Reflexion und Theoretisiren nicht erreicht, geschweige erschöpft werden. Das aber ist nun eben der Grundmangel der meisten unserer Akademien Deutschlands, daß ihre künstlerische Disziplin — mag sie sich auf mehr oder weniger materielle und mechanische Dinge, wie Mischung der Farben, Anatomie der Gestalt, Perspektive u. s. f., mag sie sich auf ideelle Gegenstände, wie Composition, Kunstgeschichte u. s. w. beziehen — vielleicht trockene und eben deshalb ermüdende und geistlose Lehrmethode besitzt. An die eigentlich künstlerische Ausbildung der jungen Leute wird wenig gedacht, oder vielmehr man glaubt, das vielleicht in der handwerksmäßigen Fertigkeit und mechanischen Gewissenhaftigkeit bestehe. Das künstlerische Gefühl für das Schöne und dessen verschiedene Gestaltungen, der künstlerische Instinkt für die Bedingungen des Malerischen bleibt, wenn der Keim dazu in dem Zögling vorhanden ist, unentwickelt; und ist er nicht vorhanden, so giebt zwier Umstand keinen Anschlag. Und doch ist es gerade dieser innere Brennerdrang des künstlerischen Instinkts, der allein und ausschließlich den Beruf des Künstlers als einen solchen bedingt. Die Herren der Akademie glauben gewöhnlich, daß ein Zögling, wenn er Talent zum Mechanischen in der Kunst zeigt, er eben dadurch seine künstlerische Befähigung bekunde, und umgekehrt. Und doch ist oft, ja vielleicht in den meisten Fällen das Gegentheil der Fall: ich meine, daß Jemand, der eine lebhafte und thatkräftige Phantasie und ein künstlerisches Gefühl besitzt, am meisten mit jenen mehr mechanischen Elementen der Kunstthätigkeit zu kämpfen haben, und daher gewöhnlich darin anfangs als talentlos erscheinen wird; und daß umgekehrt der mit einer geringeren Dosis künstlerischer Phantasie begabte Schüler eine desto größere Geschicklichkeit und Anodauer in dem mehr Handwerksmäßigen der Kunst an den Tag legen wird. Wie nahe liegt also die Gefahr, daß unsere Akademien, statt Kunstschulen zu sein, in ihrer mechanischen und trockenen Disziplin, das wirkliche Talent durch Ertödtung entwickeren der Kunst ganz entfernen, oder entnerven; während die Talentlosigkeit dadurch befördert und in einer Selbsttäuschung gestützt wird, die später auf die Kunst selbst und die Art und Weise ihrer Vertretung höchst nachtheilig einwirken muß. — Woher kommt es sonst, daß wir so viele mittelmäßige Talente haben? Und aus welchem Grunde haben sich gerade unsere größten Künstler nicht durch die Akademien, sondern erst entwickelt, und trotz derselben zu der Höhe aufgeschwungen, welche wir an ihnen mit Recht bewundern!

Doch genug hievon; obgleich der Stoff unerschöpflich ist. Was die Münchener Akademie betrifft, so will ich ohne weitere Reflexionen Ihnen in kurzen Worten ein Bild davon zu entwerfen suchen:

Am südwestlichen Ende der Stadt steht ein großes, von der Zeit unangetastetes Gebäude, die ehemalige Behausung eines Exjuiten-Collegiums. In seiner winkeligen Weitläuftigkeit, in seinen vielen Gängen und Thüren trägt es noch das Ansehen dieses mystischen Ursprungs. Heutzutage sind diese Räume zu verschiedenen Zwecken eingerichtet worden. In den Parterre-Lokalen und Souterrains werden die Künste gepflegt, und wo früher wohl im Dämmerschein ein Kruzifix mit dem Jesuiten zwischen Weihrauchwolken schimmerte, da stehen jetzt heidnische Götterzeugnissen im hellsten Licht, das die erweiternden Neufenster einlassen. — Vorwärts in den Sälen des obern Stockwerks werden die Sitzungen des Schwurgerichts abgehalten. Auch die Königliche Münzsammlung und noch anderes mehr schließt dieses alte Gebäude ein.

Beschauen wir jetzt also die Kunstakademie. Ihr Direktor ist, nachdem Peter von Cornelius nach Berlin abgegangen, wie Sie wissen, Wilhelm von Kaulbach; und als die bedeutendsten Professoren fungiren Moritz von Schwind, der Kräftigste, Geistvollste und als originellster Componist durch Bilder und Kupferstiche (Ritter Gurt's Brautfahrt und viele andere Blätter) Bekannteste; Professor Schrandolf, ein frommer Heiligenbild-Maler; Professor Schlottauer, welcher dieselbe Richtung hat und außerdem wegen seiner Vertrautheit im Fresco- und enkaustische Malerei hier ebenfalls wie durch seine große Herzensgüte und Wohlthätigkeit in hohen Ansehn steht. Diese drei haben ihre Atelierd im Akademie-Gebäude und daselbst auch Jeder eine Componir-Schule. Im Ganzen bestehen zwar vier akademische Componir-Schulen, die vierte jedoch ist gegenwärtig durch den Tod des Professor C. Schorn verwaist. Für die Wahl seines künftigen Vertreters, welche augenblicklich im Werke ist, nennt man die Namen Foltz von hier und Hermann in Berlin. Bemerkenswerth und für Manchen charakteristisch ist, daß die vier akademischen Atelierd nur Historienmaleri enthalten, und daß von Genremaleri an der Akademie gar keine Rede ist.

Professor Anschütz, über dessen Verdienste ich Ihnen nichts Spezielles mittheilen weiß, leitet die Mal-Schule. Sie befindet sich in einem großen Saal, welcher mit Bequemlichkeit 20 bis 25 Schülern Raum darbietet. Für letztere sind stets zwei Modelle frei gestellt.

Corrector Hiltensberger hat die vier großen und außerordentlich hohen Antiken-Säle unter seiner Inspection, die eine Unzahl von Abgüssen theils sehr schöner Antiken enthalten, darunter jenen von Guttersenden einige riesengroße Figuren auffallen: z. B. die „Juno" und der colossale „Hermes, auf die Keule sich stützend", besonders aber ein „Dioskur", dessen Unterschenkel schon mannshoch sind, so daß die ganze Höhe der Figur circa 22 bis 25 Fuß betragen muß. Prof. Wiedemann ist Lehrer der Bildhauer Schule. Auch hier stehen eine Menge schöner Antiken und die übrigen Schüler der Plastik haben herrliche Vorbilder in der Glyptothek und an Schwanthaler's Werken.

Digitized by Google

Die Nebenfächer, Perspective, Anatomie u. s. f. sind wo überall so auch hier vertreten, interessen ist nichts Besonderes davon zu sagen, höchstens, daß es für den größten Theil der Schüler sehr abspannend ist, Vorträge anhören zu müssen, deren Form für Anfänger von 10 bis 12 Jahren berechnet zu sein scheint. Wohlthätig noch ermuternder sind die Vorlesungen über nordische Mythologie von Dr. Mayrhofer, akademischen Secretair und Bibliothekar. Alles klagt darüber und es ist sehr darüber zu klagen, da diese Vorlesungen die einzige geistige Speise sind, welche die Akademie außer der sehr kleinen Bibliothek ihren oft recht bedürftigen Schülern darbietet. Auch von der akademischen Baufchule kann ich Ihnen leider nichts weiter sagen, als daß Professor Lange über „bürgerliche Baukunst" liest. —

Die akademische Schule für Kupferstecher besteht unter der Leitung des Professor Thorer, der in seiner Weise (in Art der Carstensschule) außerordentlich verdienstvoll und bekannt ist, besonders durch seine Sache nach Correggio, Raulbach und andere manchener Meister.

Eine akademische Zeichenschule besteht hier nicht. Wenn nach den privaten Versuchen der alo Zöglinge sich bei der Akademie Anmeldenden nach des Herrn Directors prüfendem Blicke etwas Gebrauchliches zu erwarten steht, kann werden die jungen Leute in die Pflege unter die Aufsicht gethan; später kommen sie dann in die Malschule, endlich in irgend eine Componnschule und dann in die Welt! — in die Welt, wo sie dann Prometer an's Licht bringen, von denen die Akademie nichts Mutter, gemeiniglich nichts mehr wissen will.

Nun noch einige Kleinigkeiten:

Die Künstler-Gesellschaft „Einbenvoll" wird, wie wir in frühern Jahren gesehen, auch in dieser Carnevalszeit wieder im Theen ein Fest mit Maskerade begehen.

Dem Maler Friedrich Raulbach, Verwandten von Wilhelm von Raulbach, war kürzlich auf der Akademie das Portrait einer hier wohnenden griechischen Dame ausgestellt, dessen vortreffliche Malerei bei graufiger Auffassung allgemein bewundert wurde.

Das in mehreren Städten Deutschlands ausgestellt gewesene große Oelbild von M. v. Schwind: „allegorische Darstellung des Rheins mit seinen Nebenflüssen und Städten" (dampfschiffs Trier, Worms, Mainz) ist jetzt wieder im Atelier des Künstlers sichtbar.

Das unbaalbare Deutschland!

Der Münchner Kunstverein, der sein Local täglich geöffnet hielt, wechselt oft und in guten Bildern. Interessant waren zu Lege: ein Bild von Klieber: eine „Bienprobe" und „Leonen und dem griechischen Leben" von Hiltensberger.

Y **Weimar, 20. Februar. Kunstankalten, Sammlungen und Künstler in Weimar.** — Wenn man die mäßige Größe Weimars und dabei den Mangel an reichen und kunstliebenden Privaten, deren es fast neuerlich einige aufgetaucht sind, berücksichtigt, so müßte man sich billig über das hier nach verschiedenen Richtungen herrschende Kunstleben wundern, wenn nicht die Liebe für alles Schöne, die unser Fürstenhaus und besonders unsere Frau Großherzogin beseelt, das Räthsel löste. Diese für alles Bestrebende sich interessirende, hochgebildete Fürstin äußert ihren belebenden Einfluß nicht nur durch stete Fürsorge und Förderung aller öffentlichen Anstalten für Kunst und Wissenschaft, sondern auch dadurch, daß sie hier lebende Künstler und Männer der Wissenschaft durch persönliche Theilnahme ermuntert, daß sie Künstlern fortwährende Beschäftigung gibt.

Unter die so geschaffenen öffentlichen Anstalten gehört zuvörderst die großherzogliche Kunstsammlung, welche aus Gemälden, Holzschnitten, Kupferstichen, Handzeichnungen u. A. besteht.

Wenn auch unter den ersteren keine der bedeutendsten Werke der Heroen in der Kunst sich befinden, so enthält die Sammlung doch manches Vortreffliche, was Künstlern und Kunstliebhabern um bedeutenden oft größeren Genuß und mehr Belehrung gewährt, weil die Masse sie nicht vom nähern Eingehen in das Detail und die Verdienste eines Werkes abhält.

Interessant ist schon durch das Interesse der Originalität die Sammlung von Handzeichnungen, und wenn sie sich zwar eben falls nicht zu den reichsten rechnen kann, finden sich darin doch die vorzüglichsten Schulen repräsentirt, wie Raphael, Primaticcio, Rubens, Jordaens, Martin Schön, Dürer, Cranach u. A. Unter den neuern zählt sie zu ihren bedeutendsten Schätzen eine große Anzahl Zeichnungen von A. J. Carstens, die schon allein des Besuches der Sammlung werth sind.

Besondere Erwähnung verdient auch die Acquisition eines beträchtlichen Theils der Sammlung des verstorbenen Königs der Niederlande, welche unser Großherzog aus dessen Fran Gemahlin, geborene Prinzeß der Niederlande, bei dem öffentlichen Verkauf derselben gemacht haben. Darunter befindet sich eine nicht geringe Zahl der beliebtesten Zeichnungen, von denen acht Körpe aus dem Abendmahl von Leonardo da Vinci zu den größten Schätzen der Sammlung zu zählen sind. Diese, sowie zwei Bilder mit Situationen von Fra Bartolomeo, einige Zeichnungen von Michel Angelo, Correggio und von Dyck deßgl die Cine Erbgroßherzogin, Vortrefflichen Zeichnungen von Rubens, von Dyck, Michelangelo, Raphael, Leonardo da Vinci u. A. hat unser Großherzog erworben, der aus specieller Neigung zu dieser Kunstgattung diese Sammlung durch neue Ankäufe zu vermehren fortfährt, obgleich bei so bedeutenden Anfängen sich ein neuer höchst interessanter Kunstschatz in Weimar bilden wird.

Auch die von Goethe'schen Sammlungen, welche in den Sommermonaten vom 1. März an jeden Freitag dem Publikum geöffnet sind, enthalten unter diesen hehren Schätzen auch eine Reihe schöner Zeichnungen, wovon ich nur eine von Peter Visscher erwähne, welche wohl zu den größten Kostbarkeiten der Art gehört.

Das öffentliche Kunstinstitut hat zwar zunächst nicht den Zweck, Künstler zu bilden, sondern ist nur für den technischen Bedarf und für allgemeine Geschmacksbildung durch Zeichnen berechnet; doch finden Kupferstecher, Lithographen, Holzschneider, Golzschmiere und Andere so viele Unterricht, als ihr Talent überhaupt reicht und sie das Bedürfniß haben.

Daneben besteht unter Professor Preller eine Privatkunstschule, wodurch dem Bedürfniß für solche abgeholfen ist, welche die Kunst als Lebensberuf treiben wollen. Aus der Schule Preller's, die von Einheimischen und Fremden besucht ist, sind schon mehrere tüchtig gebildete Künstler hervorgegangen.

Um andere Lehrer des Instituts, Professor Lieber, zeichnet sich als vorzügliche Restaurateur aus. Er ist ein Schüler des italienischen Restaurateurs Palmaroli. Von seiner Geschicklichkeit und Gründlichkeit gibt das von ihm hergestellte Altarwerk von Lucas Cranach in der dürftigen Starkriche das sprechendste Zeugniß. Wie wichtig dieser Kunstzweig sei und dessen kunstmäßige, nicht dilettantische Erlernung, wird Jeder einsehen, welcher, wie ich, öfters Gelegenheit hatte zu beobachten, daß, vorzüglich in kleineren Residenzen, sogenannte Restauratoren nur angestellt scheinen, um die sachgemäßen Kunstwerke systematisch zu Grunde zu richten. Dieses Capitel, sowie das von der obersten Leitung der Kunstanstalten in den kleineren Staaten ist überhaupt eine Sache, worüber dem Kenner und Liebhaber oft ganz bang wird. Darüber mehr Manches zu sagen, wenn hier der Ort dazu wäre.*) — Nächstens einige Mittheilungen über die Künstler Weimars.

» **Wien, am 1. März.** Bei der am 16. Januar stattgefundenen Eröffnung der Akademie der bildenden Künste war der Andrang von Schülern ungeachtet des neu zu entrichtenden Schulhonorars ungemein stark, namentlich ist es die Vorbereitungs-Schule, welche durch das Ausscheiden der Unfähigen aus den Aemtern und Malerschulen überfüllt ist. — Nach der neuen Organisation der Akademie haben die Studien nach der Natur und den schönen Modeln in den Abendstunden vorläufig aufgehört. Sehr dankenswerth ist es daher, daß nachträglich für ausübende Künstler zwei Abende wöchentlich zu derartigen Studien bestimmt wurden. — Eine sehr lebenswerthe Maßregel ist die Aufstellung der antiken Gypsabgüsse im Akademiegebäude für den öffentlichen Besuch an jenem Samstage, und dürfte vielleicht das hier zum großen Theil noch schimmernde Gefühl für wahre Schönheit erwecken helfen. — Der Lehrkörper der Zeichnung und Modell-Elementarschule hat Herrn Professor Geiger zum Vorstand gewählt. — Große Sensation in Künstlerkreisen macht die von Herrn Rud. Eitelberger von Edelberg beim Antritte der Lehrkanzel über „Geschichte der bildenden Künste" an der Akademie gehaltene Rede. Dieselbe behandelte in

*) Es scheint, daß hier dazu gerade der rechte Ort wäre.
(Anmerk. der Redaction.)

Digitized by Google

gründlicher Durchführung den historischen Entwickelungsgang der Bildungsanstalten für Künstler, und schloß mit einer Betrachtung über die Aufgabe von Staats-Akademien in unserer Zeit. Die Rede erschien bei Gerold und Sohn und findet starke Verbreitung. — Soviel von unserer Akademie. Im Uebrigen will ich Ihnen noch mittheilen, daß auf Anregung des Ministers von Thun Se. Majestät der Kaiser mehrere Exemplare von dem in London durch Architekt Gruner herausgegebenen Prachtwerke: „Specimens of ornamental art etc.“) angekauft hat, um sie auf den verschiedenen österreichischen Kunstakademien vertheilen zu lassen; und daß Kaiser Ferdinand die um 1800 fl. angekauften herrlichen Landschaften von Marco: „Sturm auf der See“ und „Landschaft an der Campagne“ der Bildergallerie des ungarischen Nationalmuseums verehrt hat. Letzteres erwarb auch in unserer Zeit Maraffoni's „Venezianische Musikergruppe“, welche sich durch schönen Colorit sehr vortheilhaft auszeichnet. — Endlich noch die Nachricht, daß Hirschhäuter eine sehr ähnliche Statuette Lenau's und dessen Schädelabguß und Daguerreotyp verfertigt hat.

μ. **Hannover, im März.** Sie werden wahrscheinlich bereits aus den Zeitungen von dem hier aufgefundenen alten Bilde Leonardo da Vinci's: „Nackte Leda mit zwei Knaben, einem Cupido und einem Schwan, im Hintergrunde eine Mauerbrustwehr“, gehört haben, welches jenes berühmte und verloren gegangene Bild des alten Meisters sein soll, das er auf Bestellung des Ludovico il Moro (Mauberre) in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zwar — wie es heißt — zur Verherrlichung der Geburt von Zwillingsfrüchten malte. Ich werde dem Gange dieser Angelegenheit mit Verdacht gegen die Aechtheit des Bildes entgegen ist hier fast allen solchen alten, nur zu oft trügerischen Funden vorkommende Umstand, daß es als Fensterversetzer im Gebrauch gewesen. Doch will ich hiermit keineswegs ein unglückliches Vorurtheil gegen die Echtheit desselben erregen, sondern nur davon erinnern, daß man mit der Prüfung solcher alten Bilder nicht vorsichtig genug zu Werke gehen kann. Es werden jetzt Contouren und Skizzen davon gefertigt, um an die bewährtesten Künstler gesandt zu werden, damit auf diese Weise durch vielseitige Prüfung auch der Convexition die Entdeckung der Wahrheit gesichert werde. Letzteres werde ich Ihnen in meinem nächsten Briefe mittheilen können.

Ausland.

O Paris, 1. Februar. Aus der Masse von einzelnen Erzeugnissen, die sich in der hiesigen Kunstwelt drängen, tritt vor Allem die große Kunstausstellung im Palais National in den Vordergrund. Eine ausführliche Kritik werden Sie von mir nicht verlangen, denn eine solche würde die festgesteckten Grenzen einer Correspondenz bedeutend überschreiten. Ich werde mich daher auf das Allgemeinste zu beschränken haben. Der erste Eindruck, den die Ausstellung auf den Unbefangenen hervorbringt, ist ein sehr günstiger, aber vielleicht ein rascher und glänzender. Wenn man sich aber an diesen Glanz gewöhnt hat, wenn die Augen ihre Sicherheit in der Unterscheidung zwischen dem gediegenen Golde und dem bloßen Flitterwerk wiedererlangt haben, so schrumpft jener Reichthum, vom künstlerischen Gesichtspunkt aus betrachtet, auf einen verhältnißmäßig geringen Umfang zusammen. — Der Katalog enthält im Ganzen 3953 Nummern, ohne die Nachträge zu rechnen, welche noch erwartet werden. Indessen sind noch jetzt nicht alle darin verzeichneten Nummern wirklich schon ausgestellt; und obschon die Eröffnung, welche auf den 26. Dec. festgesetzt war, bis in den Januar hinausgeschoben wurde, so waren doch später noch viele Säle der ersten Etage geschlossen und nur das Parterre ganz geöffnet. Außer der Malerei und Sculptur sind vertreten die verschiedenen gleichwandten Künste, insbesondere Kupferstich und Lithographie; ferner Pastell-, Porzellan-, Email- und Miniaturmalerei. — Was den Charakter der französischen Kunst im Allgemeinen und insbesondere den der Malerei betrifft, so ist es von jeher eine Eigenthümlichkeit derselben gewesen, daß sie in weit engerem Zusammenhange mit der speciellen politischen und moralischen Physiognomie der Zeit steht, als dies in andern Ländern und beziehungsweise in Deutschland der Fall ist. Jedoch liegt der Grund davon weit mehr in dem unkünstlerischen und blasirten Geschmack des Publikums, als in der Tendenz der Künstler selbst. Die Franzosen lieben einmal das Decorative, sie ziehen das Elegante dem Gediegenen, das Frappante dem Gedankenvollen vor, und verwechseln das Schöne mit dem Effectreichen. Dem deutschen Künstler, welcher die gegenwärtige Ausstellung im Nationalpalast besucht, muß daher bei allen sonstigen Verschiedenheiten dieser glänzenden und elatanten Bilder der Umstand auffallen, daß sie fast alle die unwillkürliche oder entschiedene Tendenz zeigen, Aufmerksamkeit zu erregen. Sie wollen nicht an sich selbst sein, sondern sie wenden sich an das Publikum mit der seltenen Frage: Ich bien! Est-ce que je ne suis pas beau? Es sind Ausnahmen darunter — obwohl in sehr geringer Zahl, besonders die meisten der alten französischen Schule, wie Ingres u. s. w. — Diese stellen keine solche Frage an das Publikum, sie verachten solche Koketterie: allein die Folge ist die, daß das Publikum ihnen nichts zu antworten weiß und — sie nicht beachtet. Diese Effecthascherei zeigt sich nicht nur in der Farbe, sondern auch in der Zeichnung, in der Composition, in der Wahl der Vorwürfe: in der Farbe durch den fühlbaren Mangel an Uebergangstönen, durch die oft schneidenden Contraste im Colorit, durch die Zerstreuung des Lichts einerseits, wo es sich sammeln, durch seine Concentration auf einzelne Punkte anderseits, wo es sich zerstreuen und dadurch absinken sollte: in der Zeichnung durch affectirte Nichtvorhebt statt der Correctheit, durch ebenso affectirte Mannigfaltigkeit in den Linien statt der Naturwahrheit; in der Composition durch raffinirte Simplicität in der Gruppirung oder durch eine übertriebene Complicität; in der Wahl der Vorwürfe endlich entweder durch eine finstere Profonde oder aber durch eine Lasciviität, welche alle Schranken überspringt. Die künstlerische Wahrheit liegt überall hier gerade in der Mitte der Extreme, aber eben darum „strapurt“ sie nicht, ebendarum macht sie keinen „Effect“ — und ohne Effect zu machen „reussirt“ der Künstler beim französischen Publikum nicht. Dies Reussiren aber ist ihm durchaus Hauptsache. Interessen findet dieses hasche, aber — allgemein gesprochen — wahrlich nicht ungerechte Urtheil mehr auf die Historien- und Genremalerei, als auf die Landschaftsmalerei Anwendung und zwar aus natürlichen Gründen. Die Landschaft bietet für die Effecthascherei weniger Gerüstbares dar, oder aber das Nationalinteresse in dieser Manier macht sich hier weit fühlbarer. — Der Salon des Nationalpalastes gibt hierfür schlagende Belege. Die besten Gemälde gehören im Großen und Ganzen genommen der Landschaftsmalerei an. — Soweit im Allgemeinen. Ueber Einzelnes nächstens.

† **London, im Februar.** Der Einfluß, welchen die näher und näher rückende Eröffnung der großen Ausstellung hier auf alle Sphären des öffentlichen Lebens ausübt, ist unglaublich. Am gewaltigsten ist er natürlich im Reiche der Industrie: doch auch in dem der Kunst ist er bemerkbar und bekundet sich sogar. Ich werde Ihnen über die zur Ausstellung gebrachten Kunstwerke, deren Zahl und Werth nach den Ankündigungen zu urtheilen sehr beträchtlich sein dürfte, zur Zeit Mittheilung machen. Vorläufig kann ich Ihnen nur über die Vorbereitungen dazu Nachricht geben. Die Art-Union — der londoner Kunstverein — hat für die beste zur Ausstellung zu bringende Statuette in der Größe von 20 Zoll zwei Preise ausgesetzt, im Betrage von 100 und 150 Pf. Sterling; jedoch scheint es, als ob sie Concurrenz keine allgemeine, sondern eine Interessentale sein wird. Es zeigt sich von einem Mangel an Selbstvertrauen, der Ihren Landsleuten einen schmeichelhaften Trost für ihre Anschließung von der Mitbewerbung darbietet mag. Eine ähnliche Beschränkung hat das „Comité für Errichtung der Peel-Statue“ zu Manchester entdecken lassen, indem es zur Bewerbung um den Preis von 5000 Guineen für das beste Modell nur eine sehr beschränkte Zahl der besten (englischen?) Bildhauer zugelassen hat. Das Modell darf nicht über 2½ und nicht unter 2 Fuß hoch sein. Das Piedestal der Statue soll aus Granit bestehen und wird auf Kosten des Comité's unter Leitung des Bildhauers gelegt werden.

Σ **Petersburg, im Januar.** Ich kann Ihnen ein erfreuliches Faktum mittheilen, nämlich, daß hier in Kurzem eine interessante Kunstausstellung eröffnet werden wird, über die ich später Näheres werde berichten können. Es hat sich bereits ein Comité unter Vorsitz S. K. H. des Herzogs von Leuchtenberg gebildet, um Petersburger Privatpersonen gehörende Kunstgegenstände, die

*) Sie werden über dies ausgezeichnete Werk im nächsten Hefte der Kunstzeitung ausführlich sprechen. D. Red.

Digitized by Google

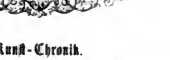
Digitized by Google

C. Schorn

Digitized by Google

dem Publikum theils unbekannt theils schwer zugänglich sind, in den Sälen der Akademie der Künste aufzustellen. In diese Aufstellung werden aufgenommen werden: 1) Statuen und Basreliefs aus Marmor, Stein, Metall und Holz, Terracotte und Originalgypsabgüsse; 2) Seltne Kupferstiche, Bleistift- und Miniaturzeichnungen, Pastell-, Aquarell-, Porzellan- und Glas-Malereien, Oelgemälde aus den alten und neuen Schulen; 3) Waffen, Schmuckſachen, Alterthümer, orientaliſche Gegenſtände, Holz-, Elfenbein- und Goldſchmiede-Arbeiten, Stickereien aus Florenz, Porzellan aus Sachſen und Severes: Ueberhaupt Alles, was der Seltenheit wegen in hiſtoriſcher Beziehung wie in rein künſtleriſcher Beziehung Aufmerkſamkeit verdient. Dieſe Ausſtellung wird noch im Verlaufe dieſes Winters eröffnet werden, und wenn in Betreibung alle Beſitzer ſolcher Gegenſtände, die Einladung beachtend, ſich daran betheiligen werden, ſo dürfen ſicherlich äußerſt intereſſante Gegenſtände zuſammen kommen. — Außerdem beſchäftigt jetzt die nahe bevorſtehende Einweihung des „Neuen Muſeums für Skulpturen und Gemälde“ alle Freunde der Kunſt hierorts. Bekanntlich wurde ſchon im Jahre 1841 mit der Ausführung des von Leo von Klenze entworfenen Planes zu dieſem wahrhaft großartigen Gebäude begonnen. Jetzt iſt es nun vollendet und ſoll mit eigens dazu veranſtalteten Feierlichkeiten eingeweiht werden. Es beſteht faſt nur aus Stein und Metall, innen das Dach aus gußeiſernen Schienen und die Mauern aus Marmor und Granit aufgeführt ſind. Das Parterre iſt mit herrlicher Moſaik bedeckt und der innere Hof bildet ein Periſtyl von faſt zweihundert marmornen theils granitnen Säulen. — Aus dem Reiche der Kunſt zu erwähnen iſt, beiläufig ſich auf die Verhandlungen zur Errichtung der Coloſſal-Statue des Columbus und auf die lieberfiedelung der großen Annibal Caracci'ſchen von Rom. Was die Columbusſtatue betrifft, ſo ſtehen zwei Namen an der Spitze des Unternehmens, die eine erfreuliche Garantie für daſſelbe darbieten, nämlich Martinez de la Rosa aus Salvador Bermudez. Die Subſkription zur Aufbringung der sehr bedeutenden Koſten, ſowie die Concurrenz um den Preis für das beſte Modell ſind — unabhängig von allen nationalen Beſchränkungen, gleich den Weltthaten des großen Entdeckers ſelbſt — auf die ganze civiliſirte Welt berechnet. Die Statue wird 30 Fuß hoch ſein und das Piedeſtal mit verſchiedenen ſymboliſchen Gruppen, welche die Thaten des Columbus darſtellen, in einem Umfange von 40 Fuß umgeben werden. Die Koſten ſind vorläufig auf 100,000 Dollar — d. i. ungefähr 150,000 Thaler — veranſchlagt worden. — Die Fresken von Annibal Caracci in der St. Jacobskirche zu Rom ſind, nach langjährigen vergeblichen Verhandlungen des hieſigen Cabinets mit dem Vatican, jetzt endlich von dem heiligen Vater bewilligt worden, und zwar in Rückſicht auf die militairiſche Hülfe, welche jenes dem päpſtlichen Staate während der Revolutionen geleiſtet hat.

Liſſabon. Die Kunſt überhaupt zu fördern, ſo wie insbeſondere die bildenden Künſte liegen hier noch immer ſehr darnieder, ein Zuſtand, der vorzugsweiſe der Unthätigkeit der klaſſiſchen Akademie zuzuſchreiben iſt. Seit einiger Zeit haben die Gönner mit dem verbreiteten Zutrauen beſchäftigt, welches — wahrſcheinlich aus Ironie — den Namen der „Königlichen Akademie der Künſte“ trägt. Ob aber dieſe Beſchäftigung ein anderes als negatives Reſultat haben werde, ſteht ſehr zu bezweifeln. Da hilft nur eine Radikalkur.



Kunſt-Chronik.

I. Perſonalnachrichten.

Karl Schorn*), geboren am 17. October 1800 zu Düſſeldorf, ſtarb am 7. October 1850 zu München. Er bildete ſich urſprünglich zum Architekten aus, ging jedoch bald zur Malerei über, als Cornelius die Leitung der düſſeldorfer Akademie übertragen wurde. In den Jahren 1824 bis 1827 hielt er ſich in Paris auf, wo er beſonders unter Ingres fleißig arbeitete. Da Cornelius Düſſeldorf mit München vertauſcht hatte, ſo begab ſich auch Schorn hierhin, nachdem er Paris verlaſſen hatte, doch ſchon nach fünf Jahren wandte er ſich nach Berlin, woſelbſt er das Atelier des Prof. Wach beſuchte. Von ſeiner italieniſchen Reiſe, die er nach mehrjährigem und fruchtbarem Aufenthalt in Berlin unternahm, kehrte er wieder nach München zurück, um dort ein großes Bild: „die Wiedervereinigung zu Münſter“, welches vom Könige von Preußen beſtellt worden war, auszuführen. Er brachte es ſelbſt nach Berlin und erhielt dafür als Anerkennung ſeines ungemeinen Talents die große goldne Preismedaille. Unter ſeinen übrigen Bildern ſind beſonders zu nennen: „Prinz Paul III. läßt ſich das von Lucas Cranach gemalte Portrait Luther's zeigen“, im Beſitze des Conſul Wagner in Berlin; „Gremmiell vor der Schlacht bei Dunbar, ſeinen Generalen die Bibel auslegend“, im Beſitze der fürſtlichen Gallerie zu Königsberg; und vorzüglich ſein letzted unvollendetes Gemälde „die Sündflurh“, welches der König von Bayern beſtellt hatte. Es ſollte in einer Breite von 28 Fuß ausgeführt werden, jedoch wurde der Künſtler, welcher noch im Jahre 1847 zum Profeſſor an der Münchener Akademie ernannt worden war, durch die ſchon im Beginn des Jahres 1850 ihn überfallende Krankheit an der völligen Ausführung deſſelben gehindert. Schorn war ein edler Charakter und geiſtvoller Künſtler, der der deutſchen Kunſt zu hohem Ruhme gereicht hat. Ehre ſeinem Andenken!

Der talentvolle und äußerſt fruchtbare Kolzograph Otto Vogel iſt plötzlich der Kunſt, welcher er auf ſeinem Felde in ausgezeichneter Weiſe ſich gewidmet hatte, durch den Tod entriſſen worden.

Der engliſche Thiermaler William Barraud iſt gegen Ende des vergangenen Jahres im 40. Jahre ſeines Lebens geſtorben. Seine Gemälde zeichnen ſich beſonders durch die Naturwahrheit des Hunde- und Pferdecharakters aus.

Der holländiſche Maler Charles Van Beveren iſt kürzlich im 41. Lebensjahre geſtorben.

Louis Marvy, der bekannte franzöſiſche Landſchaftszeichner, deſſen reizende Skizzen gewiß vielen unſerer Leſer aus dem „Jardin des Plantes“, und der franzöſiſchen „Illustration“ in Erinnerung ſein werden, iſt ebenfalls am Ende vorigen Jahres in einem Alter von 55 Jahren geſtorben. Seine Reiſen hatten ihn vorzüglich für den Handel beſtimmt; jedoch verließ er im 25. Jhre dieſe ihm nicht zuſagende Sphäre und wandte ſich der Holzſchneidekunſt und ſpäter dem Kupferſtich zu, worin er bald Ausgezeichnetes, beſonders im pittoresken Stil, leiſtete. Sein „été en voyage“, ſeine Stiche nach Decamps, Durrie, Gabat und andern neuern Künſtlern brachten ihm große Anerkennung. Reizend componirt ſind auch ſeine Illuſtrationen zu „le Contes de Perrault, zur Histoire de la Marine und dem Jardin des Plantes. Er arbeitete vorzüglich auch als Zeichner für das franzöſiſche Kunſtjournal „l'Artiste“, zum „Magazin pittoresque“, an der „Galerie de l'Amateur“ und an der „vie de Peintres“ mit. Sein letztes Werk ſind ſeine Bilder zu Rhenus, welche die Illuſtration mittheilte. Kaum hatte er dieſe Arbeit vollendet, als er der Kunſt durch einen frühzeitigen Tod geraubt wurde.

*) Hier haben wir hier mit der Mittheilung der blos factiſchen Umſtände ſeines Lebens begnügen müſſen, bemerken jedoch, daß wir in Kurzem ſpeciellier auf ihn zurückkommen werden. — Die Angabe ſeines Geburtsjahres (1800) ſtützt ſich auf eine authentiſche Mittheilung, die uns aus dem Munde ſeines Bruders, des Herrn Directors der Königlichen Muſeen in Berlin, gemachten iſt; es exiſtirt derſelbe unrichtiger Weiſe, daß alle andern Angaben (1802, 1803, 1805 u. ſ. w.) auf Irrthümern beruhten.

Digitized by Google

2. Album für Neuigkeiten aus der Kunstwelt.

(Das Album wird eine fortgesetzte Zusammenstellung derjenigen Nachrichten der Kunstwelt sein, die man Kunstfreunden bieten, welche wie nicht auf dem Wege der Correspondenz oder sonstiger regelmäßiger Mittheilung erhalten, sondern theils durch andere Blätter, theils auf zufälliger Weise in Erfahrung brachten. Obwohl wir auf diesen Gegenstand nicht besonders Gewicht für die sachliche Wahrheit der Thatsachen von Album selbst leisten können, weil uns bis zu den Correspondenzen, so verhalt es sich ansonsten von selbst, daß wir in der Aufnahme von Nachrichten für das Album mit möglichster Vorsicht verfahren werden. — Die Redaction.)

— In Pesth werden vom vorigen Kunstverein Verbreitungen zu einer in diesem Jahre zu veranstaltenden Kunstausstellung gemacht, zu welcher nicht nur die Werke ungarischer, sondern auch von Künstlern anderer Länder zugelassen werden sollen. Vielleicht werden wir in einem der nächsten Hefte Nähreres über die ungarische Kunst mittheilen im Stande sein.

— In Cassel soll auf dem Grabe des bekannten deutschen Historikers, Johannes von Müller, ein Denkmal errichtet werden, und zwar ist die erste Anregung dazu vom Könige Ludwig von Baiern ausgegangen, der auch die oberste Leitung des Unternehmens führen wird.

— — — —

1) für einen Abdruck mit der Schrift . . . . . 3 Thlr.
2) " nur mit dem Worte Otbello . . . . 4 " } mit 33⅓ Rab. gegen baar
3) " nur mit dem Künstlernamen . . . 5 "
4) " mit „Otbello der Mohr von Venezig" . . . . . 6 "
5) " vor aller Schrift . . . . . 7 "

Halberstadt, den 20. Januar 1851.

Hochachtungsvoll und ergebenst
Der Hauptgeschäftsführer
Dr. Lucanus.

2.

Die in dem Rheinischen Gesammtverein verbundenen Kunstvereine zu Karlsruhe, Darmstadt, Freiburg, Mainz, Mannheim, Straßburg und Stuttgart werden auch in dem Jahre 1851 ihre gewöhnliche Kunstausstellung, die fünfzehnte seit dem Bestehen des Gesammtvereins, veranstalten, und zwar wird dieselbe:

vom	15. April	bis zum	10. Mai in Straßburg.
	11. Mai		5. Juni in Freiburg in Breisgau.
	6. Juni		1. Juli in Mainz.
	2. Juli		27. Juli in Darmstadt.
	28. Juli		25. August in Mannheim.
	26. August		23. September in Karlsruhe, und
	24. September		19. October in Stuttgart,

stattfinden, so daß bayerischen nur die für die Versendung der Kunstgegenstände von einer Stadt zu der andern unumgänglich nöthigen Tage ausfallen werden. Alle ausgezeichnete Künstler, ohne Unterschied ihres Vaterlandes, werden hiemach eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden und bereiten Arbeiten baldigst, und wo immer möglich vor dem 1. April 1851, hierher nach Straßburg einzusenden.

Der Rheinische Kunstverein sieht auch mit Vergnügen der Einsendung von Radirungen u. s. w. nach eigenen Compositionen der Künstler entgegen, da er es als seine Aufgabe betrachtet, auch diesen Zweig der Kunst zu berücksichtigen, geeigneten Falles durch Ankaufne derartiger Blätter als Vereinsblätter. Außerdem werden die Herren Kupfer- und Stahlstecher und Lithographen noch besonders aufgefordert, ihre Arbeiten, ehe sie in den Handel kommen, dem Vereinsvorständen bekannt werden zu lassen, insofern sich dieselben zu Vereinsblättern eignen können. —

Die näheren Bedingungen der Einsendung sind aus unserm Programm zu ersehen.

Im Namen des Rheinischen Kunstvereins,
Der Ausschuß des straßburger Kunstvereins
J. Sengewald, Präsident. F. Schneegans, Secretair.

3.

Der Rechenschaftsbericht über die Verwaltung des Kunstvereins für das Königreich Hannover für das Jahr 1849/50, zeigt das erfreuliche Resultat, daß die Anzahl der Mitglieder in diesem Jahre ansehnlich zugenommen hat, und daß sich die Anzahl der Actien auf 1561 beläuft, während diese im Jahre 1848/49 nur 1448 betrug. Es beweist dieses eine rege Theilnahme für den Verein, und gibt gegründete Hoffnung für die Erreichung seiner Zwecke.

Die diesjährige Kunstausstellung, welche zu der gewöhnlichen Zeit stattfand, brachte wieder aus allen Theilen des Vaterlandes Kunstwerke, wovon ein bedeutender Theil hier verkauft ward. Von den 450 Gegenständen, welche das gedruckte Verzeichniß aufführte, sind über 82 Nummern verkauft, alle beinahe ein Fünftel. Bedeutende Ankäufe waren wieder durch Se. Majestät den König bestellen worden, um Ihre Königlichen Hoheiten der Kronprinz und die Frau Kronprinzessin hatten ebenfalls die Ausstellung durch Ankäufe zu bereichern geruht.

Die Summe aller Ankäufe beträgt in diesem Jahre
7755 Thlr. 15 Gr. 4 Pf.
davon kommen auf den Verein für verkaufte Kunstwerke
2195 Thlr. 15 Gr. 4 Pf.

Durch eine Vereinigung mit den verbundenen Kunstvereinen westlich der Elbe und dem norddeutschen Gesammtvereine finden jetzt die Ausstellungen der ersteren in den Jahren mit gerader Zahl und die des letztern in den Jahren mit ungerader Zahl statt. Unser Verein, welcher zu beiden Verbindungen gehört und jährlich eine Ausstellung hat, beginnt die jährliche Reihenfolge dieser Ausstellungen, und somit auch Veranlassung der diesigen Ausstellung die an verkauften Kunstwerke an diese Vereine weiter.

Das Vereinsblatt „Leonore" nach Oesterley von Jonanin in Stahl gestochen, wird zugleich mit unserm Berichte ausgegeben werden. Die Comité hofft, daß dieses treffliche Blatt den Beifall der Vereinsmitglieder erhalten werde.

Graf Wedel, Präsident. Vogell, Secretair

Kunstkritik.

Der Alpenführer. (Mit Illustrationen.) Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Teil's Kapelle am Vierwaldstätterser.

Brücke bei dem Dorfe Gersau bei.

Aus diesen Werkchen, was im Laufe dieses Sommers erschienen wird, machen wir, wie sich von selbst versteht, hier nur aus künstlerischem Gesichtspunkte aufmerksam, da die darin enthaltenen Holzschnitte eine Vielseitigkeit der Auffassung des landschaftlichen Charakters, und eine Zartheit und Eleganz der Ausführung zeigen, wodurch sie zu wirklichen kleinen Kunstwerken werden.

Der deutsche Holzschnitt stand bisher im Allgemeinen allerdings rücksichtlich des effektvollen Tons hinter dem englischen zurück, und obschon der letztere in anderer Rücksicht, besonders auf die Einfachheit und Reinheit in der Gruppirung von Figuren, sich mit dem deutschen nicht messen kann, so hatte jener äußere Glanz für das größere Publikum immerhin viel Bestechendes. In den Pro-

Digitized by Google

Gemsenjäger.

Appenzeller Trachten.

den, welche wir von den in der xylographischen Anstalt von Gebrüder Kreyßchmar ausgeführten Holzschnitten des „Alpenfuhrers“ hier mittheilen, wird unserer Ansicht nach der Beweis geführt, daß der deutsche Holzschnitt eine kritische Vergleichung mit dem englischen

Jungfrau.

selbst in Rücksicht auf den Effektreichthum des Tons, wohl aushalten kann, während er ihn in der Kraft und Klarheit der Conturen bei weitem übertrifft.

Aargauer Trachten.

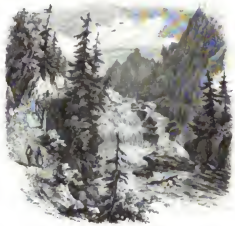
Solothurner Trachten.

Zweite Brücke in die Via Mala.

Was den Plan des Werkchens angeht, so müssen wir uns auf die Bemerkung beschränken, daß derselbe auch in praktischer Beziehung dem reisenden Publikum von großem Nutzen sein dürfte, in

Berner Trachten.

sofern er auf einer systematischen Unterscheidung der einzelnen Hauptrouten beruht, welche je nach dem Bedürfniß und der Neigung der Reisenden eine bequeme Auswahl gestattet.



Rheinfall im Kloster-Thal.

Digitized by Google

Gebirgsenge bei Trient.

In dieser Beziehung ist der „Alpenführer“ ein durchaus praktisches und zweckmäßig eingerichtetes Reisetaschenbuch.

Wir legen gerade dergleichen Werken, welche, wie dieses, auf das größere Publikum berechnet sind, eine große Wichtigkeit bei, wenn die darin enthaltenen Bilder wirklich künstlerischen Werth ha-

Luzerner Tracht.

Walliser Trachten.

ben, weil vorzugsweise durch sie der künstlerische Geschmack im besseren Sinne des Wortes populär gemacht werden kann; und wünschen

Schloss Chillon am Genfersee.

daher dem Werkchen, auf dessen Ausstattung, wie wir hören, die größte Sorgfalt verwandt werden soll, bei seinem Erscheinen die weiteste Verbreitung und diejenige Anerkennung, welche es auch in künstlerischer Beziehung in vollem Maße verdient.

Deutsche Zeitgenossen. Herausgegeben nach H. Biow's gesammelten Lichtbildern, von den ersten Künstlern Deutschlands in Kupfer gestochen. Mit biographischem Text. — (Verlag von R. Weigel und A. O. Weigel. Leipzig. 1850. 1851.)

Es ist ein glücklicher Gedanke, die deutschen Männer der Gegenwart, welche — sei es im Felde der Politik, sei es in den Feldern der Wissenschaft und Kunst — als Repräsentanten der mannigfachen Hauptrichtungen dastehen, durch künstlerisch ausgeführte Abbildungen derselben der Mit- und Nachwelt zur Anschauung zu bringen, und dadurch eine in doppelter Hinsicht anziehende Galerie von Portraits der bedeutendsten Persönlichkeiten der Gegenwart herzustellen. Es ist dies Unternehmen ein patriotisches im besten Sinne des Worts; schon deshalb, weil dadurch wenigstens nach einer Seite hin die Fluth von unserer edlen Production, mit denen uns die industrielle Lithographie, die sich zum Handwerk degradirende Xylographie und die maschinenmäßig arbeitenen Stahlstechereі leider ungeheuer überschütten darf, wenn nicht völlig zurückgedrängt, so doch in gewisse Grenzen eingedämmt wird. Denn man geeilt oft lautes de mieux nach dem Ersten Besten, nur um das Bedürfniß der lebendigen Anschauung zu befriedigen, und tröstet sich für die unkünstlerische Ausführung mit der nur zu oft getäuschten Hoffnung auf bessere größere „Naturwahrheit“ — Wen dem obigen Werke liegen und die ersten Hefte vor uns rechtfertigen in ihrer ganzen Ausstattung das Vertrauen, welches die künstlerische Welt an die Namen der Herausgeber knüpft. Das erste Heft enthält die Portraits von: 1) „Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen“; 2) „Alexander von Humboldt“; 3) „Peter von Cornelius“, welches unser Urtheil nach als das am ausgezeichnetsten gelungene bezeichnet werden muß; das zweite Heft: 1) „Erzherzog Johann von Oesterreich“; 2) „Ernst Moriz Arndt“; 3) „Christian Rauch“. In derselben Weise sollen auch die übrigen Hefte je einen Staatsmann oder Fürsten, einen Gelehrten und einen Künstler enthalten. Die Stiche, welche wir bisher gesehen, sind — trotz der großen Verschiedenheit in der Manier — durchgängig mit großer Sauberkeit ausgeführt, und zeigen vom Geschicktsinnet des Bildes aus eine wahrhaft künstlerische Portraitähnlichkeit, d. h. eine solche, welche die physiognomische Naturwahrheit des Originals mit der geistigen Betrauung seines persönlichen Charactets in ideeller Weise verbindet, wobei um so mehr anzuerkennen ist, als die Stiche nach Lichtbildern gefertigt sind, die gewöhnlich nur das erste Moment auf Kosten des zweiten zur Anschauung bringen. Wir glauben einem Wunsche unserer Leser zu begegnen, wenn wir ihnen einige der bevorstehenden Portraits der künftigen Hefte nennen: Graf Arnim, Anast. Grün, v. Beckerrath, Bendemann, Dahlmann, v. Gagern, Gervinus, die beiden Grimms, v. Kaulbach, v. Radowitz, Geibel, Ritter, Schönlein ꝛc, welche nach dem Prospectus sämmtlich bereits zum Stich vollständig fertig sind. Auch der Preis (für das Heft in gereichlicher Ausgabe 4 Thlr., in der Prachtausgabe, welche Abdrücke in Imperial-Folio auf chines. Papier avant la lettre enthält, 12 Thlr.) ist in Rücksicht auf die künstlerische Vollendung der Portraits nicht hoch zu nennen.

Was den Text betrifft, so glauben wir keine Veranlassung zu haben, genauer auf ihn einzugehen, weil er seiner Bestimmung nach keine Ansprüche, sei es auf Vollständigkeit, sei es auf innern Gehalt, machen kann. Jedoch können wir die Hoffnung nicht unterdrücken, daß er für die folgenden Hefte in weniger pathetischen Ton gehalten sein muß sich nur auf die factischen Data beschränken möge. — Uebrigens wünschen wir auch diesem schönen Unternehmen den Erfolg, den es erreichen die Herausgeber seine Opfer ge scheut haben: und beschwören wir sie, daß sie in ihrem sichtbaren Eifer nach getriegener künstlerischer Ausstattung auch bei den künftigen Heften nicht nachlassen mögen. S.

Digitized by Google

Kunstliteratur und Bibliographie.

Kunstliteratur.

Deutsches Künstlerleben von Dr. Ernst Guhl. Berlin bei Th. Grieben. —

Es soll dies Werk, dessen Erscheinen zu Michaeli d. J. angekündigt ist, ein „Verzeichniß der bildenden Künstler Deutschlands im 19. Jahrhundert“ enthalten, um „von dem Gesammtleben der deutschen Kunst in der Gegenwart ein umfassendes und anschauliches Bild zu geben.“ Wir sehen demselben mit eben so großer Freude als Verlangen entgegen; mit Freude, weil die Historiographie der Kunst in den letzten Decennien, ja in dem ganzen gegenwärtigen Jahrhundert meistens entweder oberflächlich oder doch in blos äußerlicher Weise behandelt worden ist; wie denn beispielsweise das bekannte noch nicht vollendete Nagler'sche Künstlerlexicon von Namensverwechslungen, unzuverlässigen und widersprechenden Angaben wimmelt, so daß ein solches Werk, wie das angekündigte, welches sein Hauptmaterial aus den Original-mittheilungen der Künstler selbst schöpfen will, nicht nur erfreulich, sondern wirklich nothwendig erscheint; mit Besorgniß, weil wir die ungemeinen Schwierigkeiten, die sich der Ausführung desselben entgegenstellen dürften, auch ihrem wahren Werthe beurtheilen: Schwierigkeiten, deren nicht geringste eben Grund in der oft künstlerischen Saumseligkeit, jenem dolce far niente des Künstlers hat, welcher lieber ein ganzes Gemälde vollendet, als die Feder zum Einwerfen von ein paar Zeilen ergreifen mag. — Aber im Interesse der Kunst selbst fordern wir hiermit die Künstler Deutschlands auf, diese Antipathie gegen das Schreiben für ein paar Augenblicke fahren zu lassen, um die Fragen zu beantworten, welche durch die Herausgabe des Werkes an sie gerichtet werden sind, und dadurch auch überreich dazu beitragen, daß das Werk so gründlich und so vollständig als möglich seine Aufgabe löse.

Das Werk wird zwei Bände Groß-Octav-Format à 30 Bogen umfassen, und ist der Subscriptionspreis, bei eleganter und des Gegenstandes würdiger Ausstattung, für ein sauber broschirtes Exemplar nur auf 3 Thaler (Prachtausgabe 4 Thaler) Preuß Courant festgestellt, wogegen nach dem Schluß der Subscriptionslisten ein erhöhter Ladenpreis von 4 resp. 5 Thalern eintreten wird. ...r

Bibliographie der Kunst.

Die Kunst und die Aesthetik (Vorwort zu: „die Entwickelung der Geisterwelt“) von Theod. Kaufmann. Mit 8 nach großen Cartons ausgeführten Kupferstichen. Düsseldorf 1850. Preis 6 Thaler.

Architektonische Entwürfe und ausgeführte Bauten im byzantinischen und altdeutschen Stil; von C. Heidelhoff, in 6 Lieferungen (wird beendet 1852).

Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Anzahl von Verzierungen aus Prosaten byzantinischer und deutscher Architektur; von C. Heidelhoff.

Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder. Nach Zeichnungen der vorzüglichsten Künstler gestochen von Lemaitre, Olivier u. A.; mit erläuterndem Text von Champollion Figeac, Jomard, Raoul-Rochette &c.; herausgegeben von Jules Gailhabaud. — Für Deutschland herausgegeben unter Mitwirkung von Dr. Fr. Kugler und Lud. Lohde. 200 Tafeln in gr. 4 mit 400 Stadtstichen und mindestens 100 Bogen Text. Preis für 1 Lieferung ⅓ Thaler. (Es sind bis jetzt 196 Lieferungen ausgegeben.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Karl Schnaase. Bd. 4. Abth. 1: „Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter“. — Düsseldorf 1850.

The Art of Sketching from Nature. By Thomas Rowbotham, Professor of Drawing to the Royal Naval School. Mit Illustrationen v. Winsor und Newton. London.

The Art of Etching. By Alfred Ashley. — Darling. London.

Buildings and Monuments, Modern and Mediaeval. By George Godwin. — Veröffentlicht in the Builder.

Manuel de l'amateur d'estampes par Ch. le Blanc. 1. livr. Gr. in 8. 160 pages. Paris chez Jannet.

L'Italie pittoresque par MM. de Norvins, Ch. Nodier, Alex. Dumas, Charles Didier etc. 1 vol. in 8. à 2 col. illustré de 35 gravures sur acier d'après les dessins de Mad. d'Haudebourt-Lescot, de M.M. le comte de Forbin, Granet, Deveria, Coiguet, Girard etc. Paris. Pigoreau.

La Renaissance des arts à la cour de France, études sur le XVI. siècle, par le comte de Laborde, membre de l'Institut; tome 1. Peintures. Un fort vol. in 8. Paris.

Cet ouvrage formera quatre volumes; le premier consacré à la peinture, le second à la sculpture, le troisième à l'architecture, le quatrième à des mélanges.

Le second volume est sous presse.

Antiquitäten.

Mosaikfußboden aus einem römischen Bade bei Bilbel im Darmstädtischen. — Bei Bilbel an der Nidda im Taunusgebirge sind durch den Bau der Main-Weser-Eisenbahn ueberbleibsel von einem römischen Bade zu Tage gefördert worden, die nach den Untersuchungen des darmstädter Kunstvereins als sehr reichhaltig und merkwürdig sich darstellen. Vor allem erregte darunter ein über 28 Fuß langer und gegen 20 Fuß breiter Mosaikfußboden die Aufmerksamkeit der Kunstkenner und Alterthumsfreunde. Er lag kaum ein paar Fuß unter der Erde. Durch den Bau der Bahn sind zwar viele Reste der römischen Kunstperiode größtentheils zerstört, jedoch erkennt man noch vier Zimmerräume, darunter eine Scheidekammer mit Heizvorrichtung, daneben ein kleineres Gemach und ein größerer Badesaal, der mit dem erwähnten Mosaikfußboden geschmückt ist. Letzterer stellt eine mehr große als elegante Zusammenstellung von verschiedenen Gestaltungen der Ober- und Unterwelt: Tritonen, Seemänner, Löwen, geflügelte Kinder, Delphine, Seeungeheuer u. s. f. dar, welche sich um ein in der Mitte befindlich gewesenes Medusenhaupt gruppiren. Jedoch ist letzteres mehr Vermuthung, da das Centrum der Composition selbst verschwunden ist und man nur aus einzelnen Bruchstücken, Stirn, Schlangenhaar u. s. f. auf das Ganze schließen kann. In welcher Beziehung die einzelnen Gestalten zu diesem Centrum stehen, läßt sich daher noch wenigstens erkennen. Bemerkenswerth ist ein mit schwarzen Steinen auf weißem Grunde eingelegter Name „PERVINCUS“, vielleicht der des Künstlers. Die einzelnen Steinstücke, aus denen die Mosaikforschung besteht, sind gegen ½ Zoll groß; eine große, den künstlerischen Effect der Composition gleichwohl keinen Eintrag thut. Sie haben die verschiedensten Farbennüancen von Roth, Braun bis zum vollsten Schwarz, ander weiß, grau, gelb u. s. f. Auch Glasspasten sind zur Darstellung einiger Figuren, z. B. für die Geflecht von ein paar Guten verwandt, also da, wo es sich um schöne blaue und meergrüne Tinten handelte. Selbst Vergoldungen einzelner Steinchen sind noch zu erkennen. — Vielleicht sind mit in Stande, unsern Lesern in einem der nächsten Hefte Näheres und Anschaulicheres über diesen merkwürdigen Fund mittheilen. ...s.

— Es ist vor einiger Zeit wieder ein äußerst bemerkenswerther Fund von antiken Gefäßen, Statuetten, Ornamenten u. s. w. gemacht worden. Man hat dieselben in einer Art steinernen Sarge in der Gegend von Montpellier gefunden, welcher bei Umgrabung des Bodens zu Tage gefördert wurde. Es waren auch vor schiedene, theils aus gebrannten Thon, theils aus Stein gehauene Lampen darunter, deren Form auf römischen Ursprung zu deuten scheinen. Eine darunter enthielt sogar noch ein beträchtliches Stück von Docht, der also, wie wohl mit Sicherheit zeigt angenommen werden kann, von den Alten als Docht gebraucht wurde.

Digitized by Google

Kunst-Industrie.

Der Einfluß der Kunst auf die Gewerbe hat in unsern Tagen eine Höhe und einen Umfang erreicht, wodurch gewiße Zweige der Industrie faſt ganz in das Gebiet der Künſte mit hineingezogen werden müſſen. Die Frage, in wiefern dieſer Einfluß heilsam oder förderns — ſei es auf die reine Entwicklung der Kunſt ſelbſt, ſei es auf die Gediegenheit und Preiswürdigkeit der induſtriellen Producte — wirke: dieſe Frage, ſo intereſſant für den Künſtler und ſo unterrichtend für den Induſtriellen ſie iſt, wollen wir für jetzt auf ſich beruhen laſſen. Zuvorderſt ſind wir der entſchiedenen Anſicht, daß jene unendlich mannigfaltige Anwendung der künſtleriſchen Geſtaltungsformen auf die practiſchen Bedürfniſſe der civiliſirten Welt und die Verpflichtung angelegt, dieſelben, ſoweit ſie eben künſtleriſchen Werth haben, in unſerer Zeitung nach allen Seiten hin zu vertreten.

Dieſe Vertretung wird nothwendigerweiſe eine dreifache ſein: indem die Zeitung zunächſt eine Sammlung von Zeichnungen ſolcher kunſtgewerblichen Producte zu veranſtalten haben wird, welche ſich durch ihre künſtleriſche Form ebenſoſehr wie durch die Originalität und Neuheit ihrer Compoſition auszeichnen. Sodann wird die Zeitung geſchmackvolle und neue Originalentwürfe für beſtimmte Producte aus den verſchiedenen Zweigen induſtrieller Thätigkeit mittheilen, und endlich ganz freie Ornamente und decorative Motive zur beliebigen Verwendung für die induſtriellen Künſtler zuſammenſtellen.

Wir theilen in dieſem Hefte aus jeder dieſer Abtheilungen einige Belege mit und begnügen uns rückſichtlich der textlichen Beſchreibung mit denjenigen hiſtoriſchen und künſtleriſchen Bemerkungen, welche zum Verſtändniß der Zeichnungen durchaus nothwendig ſind.

1. Kunſtgewerbliche Novitäten.

Thongefäss von E. March.

Deckelgefäß in rothem Thon von Ernſt March in Charlottenburg. — Die March'ſchen Gefäße, Vaſen, Becher u. ſ. w. in verſchiedenen Sorten von Thon, Terrakotta aus Chauſſeeſtaubmaſſe haben ſich durch die Reinheit ihrer Form ſo wie beſonders auch durch die großentheils nach antiken Muſtern ausgeführten Compoſitionen eine große Anerkennung erworben. Beiſtehendes Deckelgefäß in gothiſchem Stil, ausgeführt in rothem Thon, iſt 11½ Zoll hoch und hat einen Durchmeſſer von 6 Zoll. Der Griff beſteht aus drei ſtehenden Gnomen gebildet, welche als Karyatiden den Oberkörper des Gefäßes tragen.

2. Entwürfe für kunſtgewerbliche Gegenſtände.

Schmuckhalter.

Die Franzoſen haben im Felde des induſtriellen Kunſtgeſchmacks nur deshalb die Stellung von Geſetzgebern einnehmen können, weil

es in ihrem Nationalcharakter liegt, das Schöne ſtets unter dem Geſichtspunkt des Gefälligen und Eleganten zu betrachten und als ſolches praktiſch zu verwerthen; während umgekehrt die deutſchen Künſtler, deren Horizont weiter und deren Phantaſie gründlicher und in künſtleriſcher Beziehung ſolider iſt, es im Allgemeinen verſchmähen, ihre Ideen auf andere als rein künſtleriſche Weiſe zur Geltung zu bringen. Die Franzoſen erbreten die Induſtrie in die Sphäre der Kunſt, die deutſchen ſchemen ſich die Kunſt dem praktiſchen Bedürfniß und deſſen Geſetzen zu unterwerfen. Das iſt der Grund, warum bisher Deutſchland in Abſicht auf künſtleriſche Muſter für gewerbliche Zwecke hinter Frankreich zurückgeblieben iſt. Äußerem hat dieſe Stellung des franzöſiſchen Geſchmacksmonopols noch eine hiſtoriſche Bedeutung, deren Baſis ſchon von Franz I. gelegt, ſodann von den Heinrich's befeſtigt und ſchließlich von Ludwig XIV. zu ihrem Kulminationspunkt gebracht wurde. Vielleicht liegt für die Paſſivität der Deutſchen in dieſer Beziehung noch ein anderer Grund in dem ernſten und mehr erhabenen als eleganten Charakter des gothiſchen Stils, der dadurch weniger als der Renaiſſancestil für die allgemeine Anwendung auf induſtrielle Gegenſtände geeignet erſcheint. Wir ſind daher ſelbſt in den echt deutſchen Originalcompoſitionen gezwungen, den Renaiſſancestil im Allgemeinen als Grundtypus der induſtriellen Ornamentik anzuerkennen und zu belegen.

Der beigegebene geſchmackvolle Originalentwurf für einen Schmuckhalter iſt daher ebenfalls im Renaiſſancestil gehalten, obwohl durchaus originale Compoſition. Der Fuß, die die Muſchel haltende Gruppe, ſowie der Spiegelrahmen ſind auf Ausführung in Silber, dagegen die hinter den Figuren und der Muſchel ſich erhebenden und den Spiegel haltenden Korallenſtämme auf Ausführung in natürlichen Korallen berechnet. Ebenſo iſt die Muſchel ebenfalls nicht nachgebildet, ſondern natürlich. Endlich ſind noch die in den Fuß eingelegten Gemmen zu bemerken, welche zur künſtleriſchen Eleganz des Ganzen weſentlich beitragen. Die von dem Maler Robert Kretſchmer in Leipzig componirte und auf den Holzſtock entworfene Zeichnung iſt nur in ⅓ der natürlichen Größe ausgeführt, wonach bei der Ausführung durch den induſtriellen Künſtler zu achten iſt.

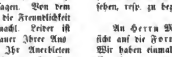
3. Ornamentale Entwürfe für gewerbliche Künſtler.

In dieſen Motiven können wir der Natur der Sache nach nichts weiter hinzufügen, als daß ſie eben auf durchaus freie Verwendung berechnet ſind und beiſpielsweiſe aus einem Brochenmotiv unter Umſtänden auch ein Spiegelrahmen werden kann.

Es würde uns übrigens erfreulich ſein, ſowohl von Künſtlern im engern Sinne des Worts als auch beſonders von Induſtriellen in unſern Bemühungen, die deutſche Kunſtinduſtrie einerſeits in Darſtellung ihrer Produkte mehr zur Geltung zu bringen, andrerſeits ſie mit neuen und geſchmackvollen Motiven zu bereichern, unterſtützt zu werden. Und wir erlauben uns daher die Künſtler

und Fabrikanten Deutſchlands hiermit ausdrücklich um Ueberſendung von Zeichnungen neuer Muſter und Entwürfe zu erſuchen; und bitten, im Fall die Zeichnung die getreue Copie eines ſchon gefertigten oder in der Arbeit begriffenen kunſtinduſtriellen Pro-

ducts darſtellt, zugleich die näheren hiſtoriſchen und anderweitigen Notizen über den Verfertiger und den Zweck, Größe und Preis u. ſ. f. des Gegenſtandes mit einzuſenden.



Offene Correſpondenz.

An den Vorſtand des Kunſtvereins für das Königreich Hannover, Herrn Hofbaumeiſter Vogell: Ihre Anerkennung unſerer Tendenz iſt uns eine Aufmunterung, für die wir Ihnen unſern ehrerbietigſten Dank ſagen. Den dem Rechenſchaftsbericht, den Sie uns zu überſenden die Freundlichkeit hatten, haben wir entſprechenden Gebrauch gemacht. Leider iſt das Erſcheinen unſerer Zeitung bis über die Dauer Ihrer Anſtellung hinaus verzögert worden, ſodaß wir Ihr Anerbieten bisdomal nicht, wie wir wünſchen, benutzen können. Indeſſen werden wir jede nähere anderweitige Mittheilung mit Dank entgegennehmen.

21. Januar. Die Redaction.

An den Vorſtand des Kunſtvereins für Kurheſſen: Vielen Dank für die freundliche Zuſage und ſehen wir einer baldigen Erfüllung derſelben entgegen. Auf den Wunſch um correcte Zuſendung eines Probeheftes erwiedern wir ergebenſt, daß ein ſolches ſofort nach dem Erſcheinen in allen Buchhandlungen einzuſehen, reſp. zu beziehen iſt.

Die Redaction.

An Herrn M.... in Zürich: Ihre Beſtrebungen in Rückſicht auf die Form der Mittheilungen ſind gänzlich mißgerathen. Wir haben einmal das Prinzip aufgeſtellt, womöglich ſämmtliche Correſpondenzen durch Künſtler ſelber zu beziehen, und werden daran feſthalten; obſchon wir wohl wiſſen, daß der Künſtler lieber ein paar Bilder malt als einen Brief ſchreibt. Aber der Grund hievon liegt mehr in der echt künſtleriſchen Abneigung, viel Aufmerkſamkeit auf die ſtiliſtiſche Form zu verwenden, als in Intereſſeloſigkeit. Wenn er daher weiß, daß es nur auf den

Digitized by Google

Stoff ankommt, und die Form ganz gleichgiltig dabei ist, kann dürfte ihn das Interesse der Kunst schon hinlänglich zu einer gewissen Selbstüberwindung veranlassen. — Darum wiederholen wir auch an Sie unsere Bitte um recht baldige Mittheilungen aus Ihrer Kunstsphäre.

Die Redaction.

An die geehrten Vorstände der Kunstvereine zu Braunschweig, für Rheinland und Westphalen, zu Cöln und Prag unsern besten Dank und sehen wir der Erfüllung Ihrer gemachten Versprechungen baldigst entgegen.

Die Red.

An Herrn K...i in Wien. Dank für Ihre Mittheilungen; doch wird das Meiste bis zum zweiten Heft bleiben müssen. Die Fortsetzung des Berichts über die Akademie trifft mit Sicherheit erwartet, jedoch nicht zu früh. Einen Wunsch aber können wir nicht unterdrücken, den nämlich um deutlichere Schrift, besonders der Eigennamen, welche am besten mit großen lateinischen Buchstaben zu schreiben wären. Nächstens auf directem Wege mehr.

Die Redaction

Erklärung der Kunstbeilagen.

1 **„Waldpartie"**, Radirung von **Carl Hummel.** Carl Hummel in Weimar, einer der ältesten Schüler Preller's, hat sich in seinen Gemälden vorzugsweise der italienischen Landschaft zugewendet, wenn er die Studien der seinem zweimaligen Aufenthalte in Italien, sowie besonders in Sicilien gemacht hat. Die vorliegende Radirung giebt den Beleg dafür. Eine Eigenthümlichkeit, welche fast allen Landschaften dieses fleißigen Künstlers gemeinsam ist, besteht darin, daß sie weniger umfangreiche und mannichfaltige Compositionen, als vielmehr eng umgrenzte, aber vorzugsweise interessante Partien darstellen. Diese Annäherung an den genrehaften Typus in der Landschaft zeigt sich auch in der Heiterkeit seines Colorits, welche im Verein mit seiner großen technischen Geschicklichkeit seinen Bildern eine große Wirkung verleiht. — Was unser Kunstblatt betrifft, so überlassen wir das Urtheil darüber natürlich unsern Lesern und erwähnen nur noch, daß der Druck von Alexander Abbott in Leipzig herrührt.

2 **„England"**, Tondruck in drei Platten nach der Gruppe des Prof. **Fischer** in Berlin, ausgeführt von **Eduard Kretschmar** in Leipzig. — Es sind im Ganzen vier Gruppen, welche, von der kunstgeübten Hand des Prof. Fischer vollendet, bestimmt sind, die Friedensfahne auf dem Belle Alliance-platze in Berlin zu umgeben. Bekanntlich wurde die Schlacht bei Waterloo als der Zeitpunkt gewählt, durch welchen als Wendepunkt des Kriegsglücks die über unserm Vaterlande neu aufgehende Friedenssonne symbolisch dargestellt werden sollte. Die vier Gruppen, welche die verschiedenen, an jener Schlacht betheiligten Verbündeten vertrauensvoll, sind sämmtlich nach Modelle; die ersten beiden, „England" und „Belgien nur Russen" in Originalgröße, die beiden andern, „Preußen" und „Braunschweig", in verkleinertem Maaßstabe (¼ Correctpondenz aus Berlin). „England", um das es sich hier allein handelt, ist als ein junger, seiner Kraft bewußter Held dargestellt, der in weltumkämmenden Zorn über den Fall seines an dem Boden in Todesschein liegenden Mitkämpfers, begleitet von seinem treuen Vorparten, den Kampf fortsetzt.

3. **„Carl Schorn"**, Facsimileportrait nach einer Handzeichnung von **Wilhelm von Kaulbach.** — Die genial charakteristische und wunderbar ähnliche Bleistiftzeichnung, welche Kaulbach von den Zügen des verewigten Künstlers für dessen Bruder, den Herrn Director der königlichen Museen in Berlin, entworfen hat, ist, weil Carl Schorn außerdem nie einem Portraitmaler oder Zeichner gesessen hat, ein unschätzbares Unicum. Um so mehr sind wir uns — im Interesse der Kunst und im Namen der deutschen Nation — verpflichtet, öffentlich unsern wärmsten Dank für die besondere Güte auszusprechen, mit welcher Herr Director Schorn uns jene vorzeit kostbare Skize, behufs Ausführung einer getreuen Facsimilereproduction, auf einige Zeit anvertraut hat. — Auch das Facsimile des Handschreibens des Verewigten verdanken wir seiner Freundlichkeit.

r

Feuilleton.

Die bildende Kunst im Hydeparkpalast.

Wir geben unsern Lesern hier eine ziemlich vollständige Uebersicht aller derjenigen deutschen Kunstwerke, welche für die londoner Ausstellung vorbereitet werden; wobei wir uns ein näheres kritisches Eingehen in dieselben vorbehalten.

I. Bamberg.

1) Ein Modell in Alabaster vom bamberger Dom, angefertigt von **Fuchs**.

II. Berendt.

2) Eine Gruppe von Vögeln, in Holz geschnizt von Grzybowski.

III. Berlin.

3) „Die liegenden Hirsche" von **Rauch** und **Kalide**, sämmtlich in Zinkguß aus der Gräflichen Zinkgießerei.

4) „Die wahrsagenden Mädchen", Marmorgruppe **Wichmann.**

5) Ein lebensgroßer Hund in Bronze von **Wolff.**

6) Ein „Mädchen in altrussischer Tracht, ein Lamm haltend" von **Wolff.**

7) Eine Medaillensammlung von **Fischer.**

8) Einige Reliefs von **Prinz.**

9) Verschiedene Figuren und Statuetten von **Biaucoui, Barratta, Piehl** und **R.**

10) Statue der Clio von **Franz.**

11) Verschiedene Basreliefs in Bronze von **Klinger, Müller** u. A.

12) Verschiedene Hautreliefs in Bronze von **Fischer, Bläser, Friebel, Früh, Gramisch** u. A.

13) Plastische Arbeiten in Zink von **Geiß, Mörsch** und **Derantanus.**

14) Galvanoplastische Statuette der Charitas von **Möhring.**

15) Verschiedene Galvanoplastische Arbeiten von **Winkelmann.**

16) Zwei Kandelaber in Eisenguß aus der königlichen Eisengießerei nach der Zeichnung des Prof. **Strack.**

17) Große Vasen in Terracotta nach Compositionen von demselben.

18) Galvanoplastische Copie von **Wichmann's** „Schild des Achilles".

19) Ein kleines Gypsmodell der „Statue Friedrich's II." von **Rauch.**

20) Eine Thüre aus Eisenguß mit Reliefs aus dem Thorwaldsenschen „Argonautenzuge", aus der königlichen Eisengießerei.

21) Die sogenannte athenienische Vase v. d.

22) Gypsmodell der „Trio" von **Wentzel.**

23) Statue in Gips von **Siemering, Manski, Fadderjahr.**

24) Holzschnitzerei von **Alberti.**

25) Ein in Holz geschnitzter Büffelkopf von **Stuhlt.**

26) Ein Blumenkranz in Holz geschnizt von **Debus.**

27) Eine Medaillensammlung in Bronze von **Pfeuffer.**

28) Teich und Schreibzeug mit eingelegter Metallarbeit von **Teichelmann.**

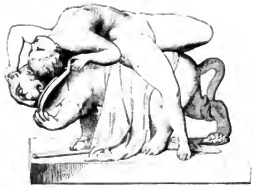
29) Gypsabgüsse von Medaillen von **Eichler.**

30) Granitschalen und Platten von **Gautian.**

31) Granitvasen von **Moser.**

Digitized by Google

32) Proben von Oelgemäldedruck von Liepmann.
33) Reliefdruckplatten von Heimb.
34) Eine Storchgruppe (Gipsmodell) von Konarzewski
35) Ein großer Barockrahmen von Kersten.
36) „Die Bacchantin auf dem Panther“ von Kalide.



Bacchantin von Kalide.

37) Ein Gipsmodell der „Amazone“ von Kiß.
38) „Der Knabe mit dem Schwan“ von Kalide.

IV. **Coblenz.**

39) Ein „Faun“, Gypsfigur von Cauer I.
40) Gipsmodell der Hermannstatue von Cauer II.
41) Marmarmosaik von Moosbrugger

V. **Coburg.**

42) Ein Marmorrahmenkamin von Louise von Maltern.
43) Früchte und Figuren in Terrakotta von Popp.

VI. **Cöln.**

44) Architektonische Ornamente von Kramer.
45) Marmorkaminornamente im Renaissancestil von Porzelt.
46) Architektonische Ornamente im Rokokostil von Käsen.

VII. **Danzig.**

47) Zwei Kandelaber in Bronze im pompejanischen Stil von Hermann.

VIII. **Darmstadt.**

48) Verschiedene Gipsmodelle von Schröder.

IX. **Dresden.**

49) Zwei Reliefs in Marmor von Prof. Rietschel.
50) Eine Gruppe in Gips von demselben.

X. **Düsseldorf.**

51) Gravirte Stempel von Hupp.
52) Eine Sammlung von Gypsabgüssen von demselben.

XI. **Eisleben.**

53) Glasmalereien von Burkhardt.

XII. **Frankfurt a. M.**

54) Eine galvanoplastische Statue von Lannitz.
55) Photographien von Strauch.

XIII. **Frankfurt a. O.**

56) Marmorsäulen von Matzschaß.

XIV. **Halle.**

57) Die Moritzburg, in Holz geschnitzt von Kallenbach

XV. **Hanau.**

58) Armleuchter und Tafelaufsatz (Modell) von Rac.

XVI. **Hannover.**

59) Eine Sammlung von Statuetten in Eisenguß aus der königl. Eisengießerei.

XVII. **Heidelberg.**

60) Thierköpfe vom gesammten Hoch- und Niederwild Europas nach der Natur modellirt und in Holzbronce ausgeführt von Leven.

XVIII. **Landshammer.**

61) Gipsmodell einer Tigerin von Hänel

XIX. **Liegnitz.**

62) Marmormosaik von v. Minutoli.

XX. **Magdeburg.**

63) Magdeburger Dom in Holz geschnitzt von Böttche.

XXI. **Mainz.**

64) Ein gothisches Fenster mit Malerei von Geiger.

XXII. **München.**

65) Marmorstatuetten von Leeb.
66) Ein ciselirter Pokal von Knoll.

XXIII. **Nürnberg.**

67) Eine Copie von dem berühmten Glasfenster der St Lawrenzkirche von Keller.

XXIV. **Siebenbrunnen** (Luxemburg).

68) Gebrannte Steinplattenmosaikstücke von Bach.

XXV. **Siegen in Westphalen.**

69) Das Abendmahl von Leonardo da Vinci, in Holz geschnitzt 17 Zoll und 15 Zoll, aus einem Stück Ahorn vom Drechslermeister Kilian.

XXVI. **Sonnenberg.**

70) Zwei Bajazzofelle mit Etagere von Fleischmann.

XXVII. **Stettin.**

71) Verschiedene Gipsmodelle von Stägemann.

XXVIII. **Wien.**

72) Brunnenmodell in Bronze und Zink mit Statuetten von Prof. Gasser.
73) Briefbeschwerer aus Stearinguß, einen liegenden Hund darstellend, von Prof. Gasser.
74) Bronzevase von Prof. Gasser.
75) Statuetten von Kaulbach, Cornelius, Schnorr, in Bronze ausgeführt von Prof. Gasser (s. Nr. 76).
76) In Holz geschnitzter Bibliothekschrank von Leistler, mit den Gasser'schen Statuetten geschmückt.
77) Verschiedene ornamentale Bildhauerarbeiten in Holz, Parade bett u. s. f. von Leistler.
78) Proben von lithochromischem Buntdruck aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei von Hartinger.

Expedition der Kunstzeitung: Eduard Kretschmar in Leipzig. —— Redactur: Dr. Max Schasler in Berlin.

Schnellpressendruck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Digitized by Google

Gedruckt bei J. G. Bach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Deutſche Kunſt-Zeitung.

Verſuch einer Phyſiognomik der Waldbäume

aus dem Geſichtspunkte der Landſchaftsmalerei.

Von Dr. Max Schasler, illuſtrirt von Eberhardt.

[Zweite Skizze.]

2. Die Fichte.

Hinſichtlich laſſen wir auf die Charakteriſtik der Eiche die der Fichte folgen. Denn ſie bilden gleichſam die beiden Endpunkte in der Geſtaltungsſcala der deutſchen Waldbäume.

„Die Eichen und Buchen" — ſagt der geiſtreiche Oken in ſeiner Naturgeſchichte — „bilden den Kranz der Hügel, das Nadelholz das Dach der Berge." — Dieſe Vergleichung iſt nicht blos anſchaulich, ſondern auch wahr. Wem, der ſie jemals ſah, ſchweben nicht, wenn er dieſe Worte lieſt, die an den Abhängen der Hügel ſtehenden und ſie über ſchattenden mächtigen Eichen in Schleſien, Sachſen und Thüringen, wem nicht die von den Gipfeln der Berge bis in die Thäler hinab ſich nachförmig niederziehenden Fichtenwälder des Harzes, des Rieſengebirges und der herrlichen norwegiſchen Gebirge vor Augen. — Im Allgemeinen erhält zwar die Laubere gemäßigte Zone ihren landſchaftlichen Charakter vom Laubholz; darüber hin oder dazwiſchen durch läuft aber das Nadelholz in maleriſchem Contraſt; jenes unterbrochen von dem an Gebäuden und am Rande der Triften blühenden Schwarz- und Weißdorn, den Brombeer- und wilden Roſenſträuchern, dieſes auf einem dürren oder doch nur mit Mooſen, Heidekräutern und Flechten bedeckten Boden.

Wenn wir in unſerm vorigen Artikel an der Eiche, als der „Königin der Wälder", den Charakter ehrwürdiger Majeſtät und männlicher Kraft wahrnahmen, ſo repräſentirt nun die Fichte (unten welchem Namen wir zunächſt das Nadelholz zuſammenfaſſen), ſofern wir nur auf ihre Geſtaltung als Baum unſer Augenmerk richten, die ſchlanke Anmuth und Elaſtizität der Jugend. Vielleicht wäre es darum richtiger, die Eiche den „König" und die Fichte die „Königin" des deutſchen Waldes zu nennen.

Indeß gründet ſich dieſer heitere Charakter der Fichte doch eigentlich nur auf beſtimmte Hauptmomente in der eigenthümlichen Formation derſelben — nemlich theils auf den Stamm und Aſtbau, theils auf die immergrüne Farbe der Nadeln. Aber als wollte die Natur grade hierin den unerſchöpflichen Reichthum ihrer Schöpfungskraft zeigen, nehmen dieſe nemlichen Momente nicht ſelten durch eine kleine Modification grade den entgegengeſetzten Charakter an. Denn wenn einerſeits der himmelanſtrebende ſchlanke Wuchs der Tannen und die regelmäßige Symmetrie ihrer Zweigſtellung offenbar den Eindruck der Leichtigkeit und Heiterkeit hervorbringen, ſo trägt doch andererſeits eben dieſe faſt mathematiſche Regelmäßigkeit und Geſtrecktheit hauptſächlich dazu bei, dem Fichtenwalde, vom maleriſchen Geſichtspunkte aus, eine harte Einförmigkeit und kalte Starrheit zu geben. Und wenn ferner die immergrüne Farbe als Symbol des Lebens auf die poetiſche Anſchauung erfreulich einwirken muß, ſo hat doch zugleich wieder dieſes in's ſaftloſe Blau hinübergehende dunkele Grün einen ſo eigenthümlichen Ton, daß der Anblick des Waldes unter Umſtänden eine melancholiſche, ja düſtere Stimmung hervorruft. Und ſogar ſtimmt die Vereinſamung, welche durch den Contraſt der Farbe zur übrigen Natur in der winterlichen Landſchaft hervorgebracht wird, eher traurig als heiter, weil das Gemüth weniger von dem Grün der Fichten angezogen, als durch die von dieſem Grün noch mehr hervorgehobene Farbloſigkeit und Oede der mit Schnee bedeckten Felder und Wieſen getroffen wird. — Viel, ja man kann wohl ſagen, das Meiſte trägt freilich für die Wirkung und die individuelle Phyſiognomie des Baumes die ihn umgebende Natur bei, und derſelbe Baum kann in der einen Umgebung einen heitern, in der andern einen düſtern Charakter gewinnen.

Im Allgemeinen ſtimmt die Fichte ihres matten Blaugrüns und ihrer ſtarren Zweigformation halber weder mit den bunter plätſchernden oder leiſe dahinmurmelnden Bächen, noch mit den ebenen oder ſanft abhängenden grünen Triften und blumigen Wieſen; wie es irgendwo in einem Gedichte heißt:

Digitized by Google

Lieber Tannenwiesengrund,
Grüne fort, so still, gesund!
Dir und deinem Säuberdach
Bleibt mein Herz, gar heimlich nach.

Auch findet sie sich selten in solcher Umgebung und gewährt, wenn sie sich findet, einen fremdartigen, ja oft störenden Anblick. Dagegen ist sie auf Sandsteppen, mit wilden Felsen bedeckten Höhen, auf deren von seiner Erhebung oder Senkung unterbrochenen Ebenen der Blick zwischen den einförmigen Säulen der Fichtenstämme sich verliert, ohne daß eine Abwechslung von dieser Regelmäßigkeit, eine pittoreske Gestaltung dieses oder jenes Stammes, ja nur eine Neigung desselben nach der einen oder andern Seite den das ermüdete Auge zu fesseln und zu erfrischen vermöchte. Oder aber sie verbindet sich mit den entgegengesetzten Extremen, mit der weitverbreiteten Natur die zerklüfteten Felsgründe und zerrissenen Gebirgsabhänge, wo die Quellen aus den bemoosten Felsenspalten hervorsickern oder der Gebirgsfluß in rauschenden Cascaden von Felse zu Felse springt und sich in Millionen schimmernde Staubtropfen zerschlägt; wo der von Thal zu Thal getragene Sturm zwischen den mächtig sich erhebenden Felswänden sich verfängt und die grauen Stämme uralter Tannen durcheinanderzerreißt; auch wohl den einen oder andern entwurzelt und entweder donnernd in den Abgrund hinabschmettert oder als natürliche Brücke über ihn hinweist.

Immerhin — und dies bildet vorzugsweise den Charakter des Nadelwaldes im Gegensatz zu dem idyllisch-romantischen des Laubwaldes — gewährt die Physiognomie desselben den Eindruck des Unwirthlichen; ein Eindruck, der durch die Monotonie der nordischen Steppe und durch die Zerrissenheit der Alpenlandschaft, wenn nicht bedingt, so doch unterstützt wird. Und eben dies Gefühl des Unwirthlichen und Unversöhnlichen, welches der Anblick des Fichtenwaldes hervorruft, versteht ihm durch eine natürliche Reaction unserer Einbildung wiederum jenes düstere Gepräge, welches mit Allem sympathisirt, das gegen den heitern Genuß des Lebens feindselig sich abschließt und mit melancholischem Auge die Welt und ihre Freuden als Illusionen betrachtet. Voll tiefer Empfindung dieses Charakters ist der schöne Anfang des Lenau'schen Gedichts „Einsamkeit“:

Wildverwachs'ne dunkle Fichten,
Leise klagt die Quelle fort;
Herz, das ist der rechte Ort
Für dein schmerzliches Berzichten!

So gewinnt also theils durch die umgebende Natur, theils durch die Empfindung, welche, aus dieser Umgebung erzeugt, sich mit auf den Charakter des Baumes übertragt, die an und für sich schlanke und leichte Gestaltung der Fichte eine dem Eindruck der Heiterkeit und Anmuth gerade entgegengesetzte Physiognomie melancholischer Düsterheit und unversöhnlicher Staceheit.

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh';
Ihn schläfert, mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.
Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.
(Heine.)

Diese Doppelsinnigkeit in der Physiognomie der Fichte wird auch in ausfallendster Weise durch die in der Mythologie der alten Völker liegende historische Symbolik des Baumes bestätigt, indem er einerseits als Symbole der Lebensfeindse, z. B. in seiner Beziehung als „Fichte des Hymenäus“, andererseits als Symbole der Zerstörung und des Todes galt. Allerdings sind diese verschiedenen symbolischen Nüancen auf die verschiedenen Arten der Fichtengattung vertheilt, indeß hat diese Scheidung in den meisten Fällen nur einen zufälligen oder höchstens doch lokalen Sinn.

Wir nehmen hier der Kürze halber — ohne Rücksicht auf die Artverschiedenheit — die hauptsächlichsten symbolischen Bedeutungen und mythologischen Beziehungen der Fichte zusammen.

Die Fichte des Hymenäus (Pinus pronuba) ist die bekannte Rothtanne (p. abies Linn.) Die lebendigste Bedeutung, welche sie in ihrer Eigenschaft als Hochzeitsbaum zeigt, scheint freilich einen mehr praktischen als mythologischen Grund zu haben, insofern ihr Holz, das bekanntlich sehr reich an Harz ist und deshalb sich besonders für Fackeln eignet, zur Hochzeitsfackel gebraucht wurde, von deren Glanz bekanntlich ihre Mutterthaun die Braut ihren abendlichen Weg zu dem Verlobten anfeat. — Es offenbart sich daher in dieser Bestimmung, das Fackelholz darzureichen, auch wieder die physiognomische Kehrseite des Baums, indem dieselbe Fichte auch zu denjenigen Fackeln verwandt wurde, welche man bei Sterbefällen brauchte; ja man verbrannte die Todten mit ihrem Holz und strickte sogar als Symbole dieser Bestattungsart Fichtenzweige in die Bäder des Sterbehauses. Daraus entspann dann die weitere symbolische Bedeutung der

Fichte als ausdrückliches Sinnbild des Todes. Diese Bedeutung hat besonders die in Italien wachsende Pinie (von pinus), und schon Homer ist es bekannt, daß „Pfeile aus Pinienholz“ allegorisch auf tödliche Wunden deuten. Letzteren und rein mythologischen Sinn erhält die Pinie als

Fichte der Cybele. Die Mythe erzählt nemlich, daß Cybele, über den Verlust ihres Gatten Atys betrübt, in eine tiefe Trauer verfallen sei und ihren Schmerz am liebsten unter einer Fichte, in die er verwandelt war, in Klagen Luft gemacht habe. Auf ihre Bitte um Wiedererweckung des Atys habe Zeus erlaubt, daß der Baum, in den er verwandelt worden, dem Wechsel der Jahreszeiten nicht unterworfen sei, sondern immer grün bleibe. Die Pinien müsse deshalb daher auch „Aepfel der Cybele.“

Die Fichte des Pan ist die der Mythenne ähnliche „orientalische Fichte.“ Auch sie hat einen melancholischen Sinn. Denn „Pinus“, eine reizende vom Pan und vom Boreas zugleich geliebte Nymphe, wurde, weil sie erstrem den Vorzug gab, vom Boreas zu Boden geschmettert und zerdrückt. Aus Mitleid verwandelten sie die Götter in den Baum, der von ihr den Namen empfing. Unter seinen Zweigen, mit denen sich seitdem Pan zu schmücken pflegte, flossen, so oft Boreas wehte, helle Thränen herab oder dingen als Tropfen an den Spitzen. — Es sind dies die sogenannten Saftmuthstränen, eine Art balsamischen Harzes, welches diese Fichtenart, wie andere auch, ausschwitzt. Uebrigens erinnert dieses „Weinen des Baums“ sehr an eine ähnliche Mythe, in der die Pappeln dieselbe Rolle spielen, nemlich an die Trauer der Heliaden um den Phaëton, welche, in Pappeln verwandelt, das Gletscher ausschwitzten. Außer Pan selbst schmückte sich auch sein aus Faunen bestehendes Gefolge mit Fichtenzweigen, und es war sogar Sitte, daß sie ihm zum Opfer gebrachten Böcke damit bekränzt wurden.

Die Fichte des Neptun ist die sogenannte, am Mittelmeer und in Griechenland wachsende Steinpfichte. Ihre Beziehung auf den Meergott hat ebenfalls einen praktischen Grund, nemlich weil sie sich besonders gut zum Bau der Schiffe eignete.

Auch dem Aesculap war die Pinie wegen der großen Heilkraft ihren Nüsse geheiligt; ebenso dem Bacchus, weil die Alten der Ansicht waren, daß die Aeste der Pinien den Weinstöcken Segen brächten. Dies ist der Grund, weshalb ihre Zapfen sich auf den Thyrsusstäben finden. Merkwürdig hierbei ist, daß noch jetzt wie im Alterthum in Griechenland der Wein mit Fichtenpech versetzt wird. Endlich wurde die Pinie noch im Dienste der Demeter (Ceres) bei der Feier der Thesmophorien gebraucht.

Digitized by Google

Von sonstigen historischen Beziehungen der Fichte führen wir noch kurz an:

Die Fichte des Sinis, jenes alten Räubers, der von seiner Stärke und Grausamkeit gegen die dem Isthmus passirenden Reisenden den Namen „Fichtenbeuger“ erhielt. — An eine Fichte band auch Apollo den Marsyas, um ihm zur Strafe seiner Vermessenheit, mit ihm im Kampf des Gesanges sich zu messen, die Haut abzuziehen.

1. Pinole.

Daß die Fichte bei den Alten Symbol der Zerstörung und des Todes war, haben wir bereits gesagt; erstere aus dem Grunde, weil ihre Wurzeln nicht, wie bei vielen Laubhölzern weiter ausschlagen, wenn der Stamm abgehauen ist. — Außerdem aber war sie (und zwar die Pinie) auch Sinnbild der Hinterlist, weil ihre schweren Zapfen (Pinsolen) dem unter ihrem Schatten ruhenden Wanderer auf den Kopf fallen und oft tödtlich verwunden; ferner Sinnbild der Jungfrauschaft, weshalb sich zuweilen Diana und besonders ihre Lieblingsnymphe Dictynna mit Tannenreisern bekränzte. Daß die Sieger der isthmischen Spiele mit Fichtenzweigen geschmückt wurden, ist bekannt; und daß die Fichte bei den Alten allegorisch den Winter versinnlichte, bedarf seiner näheren Erläuterung.

Was wir übrigens im Eingange über den Charakter der ganzen Gattung gesagt, modificirt sich natürlich für die einzelnen Arten bedeutend. Denn darin grade beruht die wunderbare Mannigfaltigkeit der Natur, daß sie in ihren eigenen Gestaltungen niemals einem unbedingten Gesetze folgt, sondern überall, wo sie ein solches aufzustellen scheint, sogleich andere Gestaltungen erzeugt, um das Gleichgewicht des unendlichen Wechsels wiederherzustellen. Nirgends statuirt sie eine Grenze der Bildung, sondern führt den Beschauer unmerklich aus dem einen Reiche in's andere, von dem einen Individuum zum folgenden. Diese scheinbare Gesetzlosigkeit und unendliche Anomalie der Natur ist zwar für den wissenschaftlichen Pflanzensammler, der die reiche Schöpfungskraft der Natur in die Kanäle seiner klöschpapiernen Mappen ableiten möchte, ein Stein des Anstoßes und bringt ihn oft zu einer wahren Verzweiflung; für den Künstler aber und für jeden mit der Natur warm sympathisirende und nach den Quellen ihres Lebens dürstende Gemüth macht gerade diese unfaßbare Regellosigkeit den höchsten, unerschöpflichen Reiz aus. —

So werden wir auch in den verschiedenen Arten der Fichte vielfache Ausnahmen und Abweichungen von dem oben geschilderten allgemeinen Charakter des Baums finden — man denke z. B. an den Gegensatz zwischen der mächtigen, geraden, 120 Fuß hohen Edeltanne und der verkrüppelten, kaum einige Fuß hohen, am Boden hinkriechenden Zwergkiefer auf den Gebirgsgebenen Schlesiens und der Alpen.

Der allgemeine Repräsentant für die ganze Gattung ist die Fichte (Pinus). Diese theilt sich in: 1) die Kiefer; 2) die Fichte im engern Sinn; 3) die Tanne; 4) die Lärche. — Hierzu kommen noch die in Deutschland nur in Treibhäusern oder Ziergärten gepflegten Arten: 5) die Pinie, in Italien zu Hause. Diese unterscheidet sich von unserer

2. Nadelstand der Zirbelkiefer.

Fichte besonders durch die 4 Zoll langen und fast eben so starken Früchte (Zapfen) (Fig. 1), an denen sich gegen 60 ebbare Nüsse befinden, die Pinolen genannt werden, im Geschmack den Mandeln ähnlich sind und eine große Heilkraft besitzen; 6) der Zirbelbaum, auf den Alpen und Sibirien, welcher der „Wermuthskiefer“ ähnlich ist; 7) die Ceder, einer der majestätischsten und gewaltigsten Bäume der Welt mit weit ausgebreiteten, fächerförmigen Aesten, hängenden Zweigen, spitzigen, zolllangen Blättern und rundlichen, rothen Zapfen (Fig. 3). Im Stammdurchmesser wird sie

3. Frucht der Ceder.

8—9 Fuß stark. Sie wächst auf den Bergen Syriens und auf dem Libanon, wo sich von den berühmten Cedernwäldern heutzutage etwa noch gegen hundert Stämme befinden.

4. Kiefernstamm.

1. Die Kiefer.

Es giebt von ihr verschiedene Unterarten. Die in Deutschland verbreitetsten sind: Die gemeine oder Waldkiefer, Föhre, Kienbaum. Die Schwarzkiefer: Die Weymuthskiefer. — Dazu können wir der Vollständigkeit wegen als ausländische Arten anführen: Die Sumpfkiefer (p. australis) in Alexico, und die Weihrauchkiefer in Nordamerika.

a) Die Waldkiefer (p. silvestris) unterscheidet sich von den andern Nadelhölzern durch schmale, starke, 2—3 Zoll lange, sehr spitzige Nadeln (Fig. 5), die meist paarweise in der

5. Nadeln der Kiefer.

Digitized by Google

Scheide ſitzen; ſie ſind durch ihre eirunden, zu zwei zuſammenſtehenden, flügeltragenden Zapfen (Fig. 8). Sie wird 80—120 Fuß hoch, hat einen meiſtens ſenkrechten Stamm mit quirlförmig ſtehenden, aber oft verkrüppelten Aeſten (Fig. 6.) und bildet im mittleren wie im nördlichen Europa ganze Waldungen.

An ſie ſchließen ſich als Nebenarten an: Das ſogenannte Knieholz (p. mughus), das wohl nur als eine verkrüppelte Form der Kiefer zu betrachten iſt, und die Zwergkiefer (Fig. 7), welche ſich von dem Knieholz durch ſpitzere Zapfenſchuppen und durch noch größere Verzweigungen der Aeſte, die wahrſcheinlich durch die Schwere des auf den Gebirgen länger liegenden Schnees an den Boden niedergedrückt werden, unterſcheidet. Sie wächſt auf den Sumpfboden der Gebirgsebenen der Karpathen.

b) Die Schwarzkiefer, ſchwärzliche Kiefer (p. nigricans), iſt eine der ſchönſten europäiſchen Kiefern. Ihr über 100 Fuß hoch gehendes Zweigſyſtem hat eine weit ausladende, dunkle Krone. Ihre Rinde iſt aſchgrau, in's Schwärzliche fallend, mit röthlichen Flecken, bei älteren Stämmen weißlichgelb, mit rothen längslichen Streifen

6. Mittelſtamm der Kiefer.

Rinde hat, iſt dunkelgrau, in's Bräunliche ſpielend, an den Aeſten mehr röthlich mit ſchwärzlichen Flecken. An alten Stämmen iſt die Rinde tief geriſſen, wild und blättrig bis zum Boden hinab.

7. Zwergkiefer.

c) Die Weymuthkiefer (p. strobus), nach Lord Weymouth genannt, der ſie aus Nordamerika nach Europa verpflanzte, hat einen ſchlanken, meiſt cylinderförmig geraden Schaft und eine kräftige, pyramidaliſche Geſtaltung. Der Stamm, welcher eine glatte

8. Blüthe, Frucht und Samen der gemeinen Kiefer.

Die Hauptäſte ſtehen mit kurzem Fußſtug in aufſteigender, horizontaler oder geſenkter Richtung am Schaft, und bald in ſchlängelnder, bald in gerader, bald in knieartig gebrochener Bewegung. Die Seitenäſte wenden ſich aufwärts, mit Büſcheln langer, ſpitziger, aber ſchlaffer Nadeln von blaugrüner Farbe

Digitized by Google

bekleidet. Im freien Stande ſind die unteren Hauptäſte des Baums kräftig und weit ausladend; in gedrängterem Beſtande verkümmern ſie und ſelbſt der Mittelſtamm zeigt noch viel abgeſtorbene Aeſte. Sie wird in den Wäldern Nordamerika's 200 Fuß hoch und trägt 6 Zoll lange, lockere Zapfen. Die Weymuthskiefer iſt unter den Fichtenarten einer der maleriſchſten Bäume.

2. Die Fichte.

Sie hat einen ſchlanken Wuchs, mit quirlſtändigen, faſt horizontal laufenden und oft gekrümmten Aeſten. Die Rinde des Schaftes iſt gelblichgrau, dick und ſtark gerriſſen. Sie wird über 100 Fuß hoch, über 400 Jahr alt, und findet ſich ſowohl einzeln wie in ganzen Wäldern vereinigt. Die Nadeln ſtehen ſpiralförmig um die meiſt in langen Verflechtungen herabhängenden Zweige (Fig. 9 u. 10).

9. Aſtbau der Fichte.

10. Nadelſtand der Fichte.

3. Die Tanne (Abies).

Die Tanne iſt einer der ſchönſten und höchſten Nadelbäume Europa's. Sie theilt ſich hauptſächlich in zwei Unterarten, die Weißtanne und die Rothtanne.

a) Die Weiß- oder Edeltanne findet ſich nur in mitteldeutſchen Wäldern und kommt ſchon im Harz nicht mehr fort. In den gebirgigen Gegenden Süddeutſchlands findet ſie ſich allein oder doch mit der Fichte, auch mit der Rothbuche vermiſcht. Sie vollendet ihren Wuchs in 120—150 Jahren und erreicht ein Alter von 200—400 Jahren. In Niederungen trifft man ſie ſelten, bei 300 Fuß über dem Meere wächſt ſie noch vollkommen aus. — Die gewöhnliche Höhe der ausgewachſenen Edeltanne iſt 100—120 Fuß mit 3—4 Fuß Schaftdurchmeſſer; es gibt aber nicht ſelten Stämme von 140 bis 150 Fuß Höhe mit 12 Fuß Stammdurchmeſſer. Ihre Rinde iſt weißlichgrau, glatt und an alten Stämmen ein wenig aufgeriſſen. Die jüngern Triebe ſchimmern roſtbraun. Sie treibt einen graden, cylinderförmigen Schaft und ihre dichte Krone baut ſich ſtufenförmig mit ſtark aufrecht ſtehenden, unten mehr herabgebogenen Aeſten in die Höhe. Ihre Pfahlwurzel iſt nur kurz, dagegen gehen ihre zahlreichen und ſtarken Seitenwurzeln tief ein und breiten ſich weit aus. Ihre Frucht beſteht in einem walzenförmigen, 6 Zoll langen und aufrechtſtehenden Zapfen, deſſen Schuppen ſtumpf und angedrückt ſind (Fig. 11). Die breitlinienförmigen Nadeln ſind an der Spitze ſtark ausgeſchnitten, oben dunkelgrün, unterſeits glänzend mit zwei weißen Linien durchſchnitten (Fig 12). Sie ſtehen einzeln, zweizeilig und federartig geordnet.

11. Zapfen der Edeltanne.

b) Die Rothtanne oder gemeine Tanne, auch Schwarztanne genannt (abies excelsa), kommt in Deutſchland überall wie auch im tiefſten Norden, je

12. Nadelſtand der Edeltanne.

Digitized by Google

doch hier im verkrüppelten Zustande, fort. Sie steht isolirt, in Gebirgsgegenden, häufig auch in ganzen Wäldern. Ihr Bau ist schlank und pyramidenförmig. Die vierkantigen und stachelspitzigen Nadeln sind dunkelgrün und etwas gebogen. Sie stehen ebenfalls kreisförmig und kammförmig. Die Zapfen sind walzenförmig (Fig. 15). Ihr Alter bringt sie auf 400 Jahr und erreicht eine Höhe von 120—180 Fuß mit verhältnißmäßig bedeutendem Stammdurchmesser. Der Schaft steht meist senkrecht und ist mit einer rothbraunen blättrigen Rinde bekleidet, die bei älteren Stämmen rissig wird (Fig. 14). Die Aeste sind abstehend, ziemlich wagerecht mit aufstrebenden Spitzen, mit etwas hängenden Nebenästchen. Auch die unteren Hauptäste sind gesenkt, wogegen die der Spitze mehr emporgerichtet sind als die des Mittelstammes (Fig. 13). Verwandte Arten sind die Balsamtanne in Nordamerika, und die Hemloktanne ebendaselbst.

13. Mittelstamm und Astbau der Rothtanne.

4. Die Lärche

wird ebenfalls ziemlich hoch. Sie hat gebogene Aeste, schlaffe und stumpfe Nadeln von lebendig grüner Farbe und eine oft sehr malerisch gestaltete Krone. Im nördlichen Deutschland findet sie sich nur isolirt, in den Gebirgen Süddeutschlands trifft man sie auch hin und wieder zu kleinen Wäldern vereinigt (Fig. 16 u. 17).

. Von den Gemälden, die sich durch treffliche Charakteristik der Fichte auszeichnen, sind unter den älteren Schulen die Landschaften von Albert van Everdingen zu nennen, von welchen sich auch drei kleinere Bilder im Berliner Museum befinden. Im Allgemeinen ist die Fichte verhältnißmäßig selten in größerem Umfange zur Landschaft benutzt worden; ein Umstand, der sich aus der eigenthümlichen Gestaltung des Baums im Gegensatz zum Laubholz hinreichend erklärt. Fast ohne Ausnahme geben die Fichtenpartien auf Gemälden der Landschaft eine monotone und durch diese Monotonie düster wirkende Stimmung; wie beispielsweise in den Alpenlandschaften von Bürkel und Zimmermann in München und in den nordischen von Leu in Düsseldorf, dessen „norwegische Fichtenlandschaft mit dem See“ trotz des tiefen Grundes im landschaftlichen Charakter ein Bild voller Glanz und Frische ist. Außer den genannten neueren Künstlern müssen wir in dieser Beziehung noch Preller in Weimar, und Pape und Biermann in Berlin erwähnen, deren Gletscherlandschaften mit meist schweizerischen Motiven häufig herrliche Fichtenpartien zeigen. — Was Prof. Schirmer's hierher gehörigen Gemälde betrifft, so ist es gewöhnlich die italienische Pinie, welche darin theils isolirt, theils in malerischen Gruppen mit ihrem üppigen Grün den Blick erfrischt. — Von Andreas Achenbach, diesem großen Meister in der Landschaft, ist uns ein „Föhrenwald

14. Stamm der Rothtanne.

15. Zapfen der Rothtanne.

Digitized by Google

am Strande“ im norwegischen Charakter erinnerlich, welcher eine tiefernste Stimmung und ein Colorit voll unendlicher Naturwahrheit besitzt. Endlich wollen wir noch eins der wenigen hieher gehörenden (früheren) Gemälde vom verstorbenen Prof. Bleuer erwähnen, welches eine „Fichtenpartie aus der Gegend des Müggelsee's im Brandenburgischen“ mit sehr bedeutender und bedeutsamer historischer Staffage („Stennonen, im Aufbruch begriffen“) darstellt.

Indeß hat sich eigentlich keiner der obengenannten Künstler mit der Fichtenlandschaft vorzugsweise beschäftigt, am wenigsten den Versuch gemacht, den

16. Mittelstamm und Astbau der Lärche.

— wenn sie richtig benutzt wird — sehr materischen Charakter der Fichte nach ihrer verschiedenen Gestaltung und Gruppirung zum Hauptgegenstande eines bestimmten Studiums zu machen. Dies that einer der geistreichsten Künstler unserer Zeit, Calame in Genf. Calame steht daher in diesem Felde eigentlich allein oder doch unerreicht da. Vorzugsweise ist es die düstererhabene Natur der Gebirgsfichte, welche er im sturmzerrissenen Nebel der Felsschlünde mit wunderbar poetischer Gewalt und einer Energie und Wahrheit des Pinsels darstellt, die den Beschauer zu einer stummen Bewunderung hinreißt. Wir erwähnen unter seinen herrlichen Gemälden nur das schöne im Leipziger Museum befindliche Bild „Felsensturz im Gebirge“, welches uns die mit gigantischen Trümmern bedeckte Wahlstatt eines Vernichtungskampfes zwischen dem Sturm und den alten Fichtenriesen des Gebirges vor Augen führt.

17. Nadelstand und Frucht der Lärche.

Schließlich bitten wir unsere Leser, einen Blick auf die als Kunstbeilage diesem Hefte beigegebene Lithographie von Wilhelm Georgy aus Leipzig zu werfen, welche diese Charakteristik in ähnlicher Weise vervollständigen mag, wie die treffliche Radirung von Hummel im Ersten Hefte unserer Charakteristik der Eiche als Commentar dienen sollte. Denn das wesentlichste Moment der Physiognomie eines Baums liegt, wie wir schon oben andeuteten, doch gnlegt immer in seiner Gesammtanschauung, die durch den übrigen Charakter der Kunstschule erst die rechte Weihe und das wahre Leben empfängt.

Correspondenzen.

Inland.

☿ Berlin am 4. April. Der Erinnerung an den verstorbenen Akademiedirector Schadow wird von mehreren Künstlern aus seiner Familie ein Denkmal eigenthümlicher Art gesetzt. Von seinem Sohn, dem Schloßbaumeister Schadow, ist der Plan gefaßt worden, das Haus und insbesondere das in demselben befindliche Atelier des vereinigten Kunstveteranen in eine elegante und geschmackvolle Kunsthalle zu verwandeln. Bendemann in Dresden, sein Schwiegersohn, hat der Ausführung dieses Plans ebenfalls seine Mitwirkung zugesichert und ist mit der Entwerfung von Compositionen für die Ausschmückung des Ateliers beschäftigt, welche die Hauptphasen der an Erfahrungen und Wendepunkten so reichen künstlerischen Entwickelung des Verstorbenen von der Jugend an bis auf seine letzten Werke herab in einer Reihe al fresco gemalter Bilder darstellen sollen. — Auch an dem „Campo santo“ wird, wie ich aus zuverlässiger Quelle vernommen, in Kurzem wieder rüstig fortgearbeitet werden; ein Umstand, der schon deshalb mit Freude zu begrüßen ist, weil die bereits zu einer bedeutenden Summe gestiegenen Kosten für den bisherigen Bau eine gänzliche Stockung des letztern nicht wünschenswerth erscheinen lassen. Uebrigens kann ich Sie versichern, daß ich an die Möglichkeit niemals geglaubt habe, daß die Ausführung dieses Prachtwerks, nach Ueberwindung so vieler, besonders in der Beschaffenheit des Bodengrundes liegenden Schwierigkeiten, für längere Zeit, geschweige überhaupt aufgegeben werden würde. Es ist

Ihnen ohne Zweifel bekannt, daß das ganze Terrain des sogenannten „Lustgartens“, besonders der Theil desselben, auf dem die beiden Museen stehen, eine sehr unsaghafte wenrige Unterlage hat, und daß darum blos zur Dämmung und Befestigung des Grundes schon bei den Musen und ebenso auch beim Campo santo, das überdies ein beträchtliches Stück in die Spree hineingebaut ist, bedeutende Anstrengungen gemacht werden mußten. Allein Alles dies hat mich in meinem Glauben an die über kurz oder lang wiederbeginnende Weiterführung des Bau's nicht so bestärkt, wie der Grund, daß Cornelius in seinen großartigen Arbeiten für die künstlerische Ausstattung des Campo santo's seinen Augenblick unangehalten hat. Vor Kurzem hat er wieder einen großen Karton vollst vernäht, der von der Hand seiner Gehülfen genialen Cartons ein übertreffendes Zeugniß ablegt. Da die Entwürfe dazu zegt durch die Töpfer'schen Stiche öffentlich bekannt, auch überdies durch die denselben beigegebenen, in drei Sprachen abgefaßten Erklärungen dem allgemeinen Verständnisse zugänglich gemacht sind, so dürfte es wohl an der Zeit sein, diese bedeutenden Compositionen mit der Fackel der Kritik zu beleuchten — Sie wird Ihnen bekannt sein, daß man hier seit einiger Zeit verschiedene auf im Allgemeinen wohlgelungene Versuche mit der enkaustischen Malerei gemacht hat, einer Kunst, die, im Osten und bei den alten Griechen zu einer großen Vollendung gebracht, im 3ten Jahrhundert unsrer Zeitrechnung ganz verloren gegangen war und erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts durch einen der größten Kunstkenner seiner Zeit, den Grafen Caylus, von Neuem entdeckt und in Anwahme gebracht wurde. Es giebt verschiedene Arten von enkaustischer Malerei je nach der Verschiedenheit des Materials, auf welches die Wachsfarben aufgetragen und eingebrannt werden, und je nach der Behandlung derselben durch den Pinsel oder das Cisenen, eine Art Gresko. Die Alten bedienten sich als Basis besonders des Mauerfeuns, des Elfenbeins u. s. f. In neuerer Zeit hat man bekanntlich auch die rheinische Lava dazu verwandt und als sehr brauchbar befunden. In dieser Manier sind kürzlich unter Andrem drei schöne Heiligenbilder ausgeführt worden, die durch Glanz und Wahrheit der Farben die Bewunderung der Kenner erregen und bereits an ihren Bestimmungsort, die Kirche der russischen Kolonie bei Potsdam, abgegangen sind. Das eine dieser Bilder stellt den Alexander Nemski in reichen Nationalcostüm mit der Christusfahne zur Seite dar; das zweite einen schönen Christuskopf, mit edlen ausdrucksvollen Zügen, das dritte den Theodor von Heraklea mit aufwärts gerichtetem Blick, die Palme in der einen Hand und das Schwert in der andern haltend. Bekanntlich sind die Bilder im Atelier des Professor Köbert ausgeführt und in der Werkstatt des Hrn. Mertens gebrannt worden.

✠ **Berlin den 15. April.** Unter den Berliner Kunstwerken, welche für die Londoner Industrieausstellung bestimmt sind, haben Sie in der Ihrer vorigen Nummer beigelegenen Uebersicht*), eine Arbeit unerwähnt gelassen, die in ihrer Art zu den vorzüglichsten Producten der modernen Kunstgewerbe gehört, nämlich die aus der Geisl'schen Zinkgießerei hervorgegangene Kopie der Canova'schen „Hebe“. Sie ist in der vorhandenen Anstalt modellirt und bronzirt und sehr gelungen. In der Versammlung des „wissenschaftlichen Kunstvereins“ am 18. v. M. wurde dies Werk zur Ansicht ausgestellt und erregte die allgemeinste Bewunderung. Bei dieser Gelegenheit kann ich mein Bedauern darüber nicht verhehlen, daß, wie es in Berlin gehehen ist, nicht sämmtliche auch Berliner Ateliers betreffenden Kunstwerke vor ihrer Absendung nach London dem hiesigen Publikum auf einige Zeit in einem passenden Lokal zusammen vor Augen geführt worden sind; ein Plan, der so leicht in's Werk zu setzen gewesen wäre, und dessen Ausführung meiner Ansicht nach grade die Aufgabe von solchen Institutien sein müßte, denen es, wie beispielsweise dem „wissenschaftlichen Kunstverein“, weder am Interesse noch an den praktischen Mitteln dazu fehlt. — Auch wurde in der genannten Versammlung die Zeichnung eines sehr schönen und reichen Tafelaufsatzes aus dem Atelier der Hofjuwelliere Gebr. Wagner vorgelegt, dessen sehr reiche Figurenrenovosition von den Bildhauern Professor Fischer und W. Wolff modellirt ist. Bei letzterem hat außerdem der Guß des Ganzen stattgefunden, während der schöne in Silber getriebene Fries von Wagner herrührt. Leider kommt der „lebensgroße Hund Wolff's — ein Meisterwerk des Naturstudiums und der kunstvollen Modellirung — aus Mangel an Zeit für die Ausführung nicht nach London was wir umsomehr bedauern, als ohne Zweifel grade dies Werk in England, dem Lande der Thiermalerei, die Anerkennung und Bewunderung sich errungen hätte, welche dem Künstler in seinem Vaterlande noch immer nicht in verdientem Maße geworden ist.

Von sonstigen Novitäten aus dem Reiche der hiesigen Bildhauerkunst erwähne ich noch, daß Wichmann das Standbild „Winkelmann's“, welches nebst dem „Schinkel's“ vom Prof. Tieck an dem Eingange des „Neuen Museums“ aufgestellt werden soll, vollendet hat. Ferner sind eine ganze Reihe von Marmorgruppen, an deren Ausführung in den Ateliers von Bläser, Schievelbein, Müller, Drake, Wichmann u. A. gearbeitet wird, im Werke, die zur Ausstellung auf den Gramipostamenten der Schloßbrücke bestimmt sind. Das Motto dieser unter einander in Beziehung stehenden Gruppen hat einen symbolisch-poetischen Sinn; „die verschiedenen Stufe des Unterrichts in der Waffenführung, welchen Minerva einem heranbegeisten Jüngling ertheilt.“ — Bei dieser Gelegenheit möchte ich Ihnen eine kleine Bemerkung über die Bedeutung der Fischer'schen Gruppen, deren eine in einer der Beilagen Ihres edlen Geists so effectvoll dargestellt ist, mittheilen. Wenn Sie, worüber ich allerdings nicht unterrichtet bin, sämmtliche 4 Gruppen nach und nach in Abbildungen zu bringen gedenken*), so wäre es wohl zweckmäßiger gewesen, mit der Gruppe „Raffael“ zu beginnen, die in obigem chronologie als erstes Modell rollieren ist. Sie stehen nämlich sämmtliche Gruppen in einem historischen und demnach auch künstlerischen Zusammenhang: 1) Raffael, welches bekanntlich zuerst auf dem Modellplatz war, dargestellt als sich zum Kampfe rüstend und ihn beginnend; 2) England in voller Kampfesthat entbrannt und den verwundeten Kameraden beschützend; 3) Braunschweig, als Darstellung jenes denkwürdigen Augenblicks, wo das Glück des Tages sich dem Feinde zuzuneigen schien, sich ermuntert und sich nach der rettenden Hilfe umschauend; 4) Preußen endlich, zur Unterstützung herbeikommend und den schwankenden Kampf zum vollen Siege führend. Diese Aufeinanderfolge ist die Grundlage der künstlerischen Intention und schließt sich durchaus an die geschichtliche Entwicklung des dargestellten Moments an. —

Das Bild vom Prof. Kolbe, dessen bereits in Ihrem vorigen Hefte anerkennend erwähnt wurde, war vor einiger Zeit im Akademiegebäude ausgestellt, mit den nach den Kaulbach'schen Entwürfen zu dem Fries im Treppenhause des Neuen Museums ausgeführten Zeichnungen von Giehne. Diese von der jugendlichen Frische, wie von der besonnenen Reife eines Meisters das günstigste Zeugniß ablegenden Compositionen stellen die verschiedenen Phasen und Sphären der geistigen Schöpfungs- und Bildungsgeschichte der Menschheit in einer Reihe von Einzelgestalten dar, welche sich auf geistliche Weise von vorne haben der Akademieneumenkauf auszuweisen. Von der freien Naturpreise der mythologischen Welt führt jener Faden den Beschauer unverwerkt durch die Hauptische Kreuzerstaltet hinab zu der ernsten Thatsachenwahrheit der römischen Geschichte und schließt mit den ewigen Symbolen der griechischen Kunstanschauung. Mehr als die künstlich aber leicht verschlungene und elegante Composition des ganzen Frieses verdient der feine künstlerische Takt die tiefste Bewunderung, mit welchem Kaulbach die ästhetische Berechnung der Akademie mit der Auffassung des dramatischen Charakters seiner Figuren zu innigster Harmonie zu verschmelzen verstanden hat. Die Akademie ist vorzüglich Ornament und neigt sich durch die Leichtigkeit ihres Schwunge und durch ihre dekorative Mannigfaltigkeit zu der humoristischen oder auch ironischen Seite der Kunst hin. Dies humoristisch naive Moment ist es nun, welches Kaulbach auf manchmal geniale Weise in die ganze Figuren Composition verwebt und dadurch das Ganze in eine wahrhaft künstlerische Einheit gebracht hat. — Die Zeichnungen werden, wie es heißt, zum Stich verbreitet.

⚓ **Berlin, am 24. April.** Früher war das Lokal des hiesigen Kunstvereins nur für die Mitglieder geöffnet, nur das große Publikum hatte nur dann Zutritt, wenn in demselben eine vom Ver

*) Siehe das Feuilleton des Ersten Heftes.

*) Dies ist allerdings unsere Absicht, deren Erfüllung freilich — wegen des sehr langsamen Vorrückens in der Ausführung dieser Kunstwerke — nicht so nahe liegt, als wir wünschten. D. R.

Digitized by Google

ein verhältnißlose außerordentliche Ausstellung stattfand. Seit einiger Zeit ist hierin die sowol für das Interesse des kunstliebenden Publikums, wie für das des Vereins selbst sehr erspriessliche Aenderung getroffen worden, daß der Zutritt in den Mittagsstunden täglich unbeschränkte ist, eine Aenderung, die besonders deswegen anerkennenswerth ist, weil sie ein neues Fortschritt zur Popularisirung der Kunst und dadurch zur Veredlungsmittel des Kunstgeschmacks ist. — Unter den Bildern, welche im Laufe dieses Monats die allgemeine Aufmerksamkeit erregten, befand sich das bereits von der letzten Ausstellung her bekannte Gemälde von Menzel „Friedrich der Große unter seinen Freunden und Gesellschaftern", welches vom Kunstverein angekauft ist, und Graeb's Gebrauch „Von weit St. Lorenzo auf Madeira: Sonnenaufgang". Was das erstere betrifft, so gehört eine solche Concentrirung des schaffenden Genie's auf eine bestimmte Sphäre dazu, wie sie Menzel in Bezug auf die charakteristische Darstellung der Epoche Friedrich des Großen sich vorgezeichnet, um nicht nur den Kreis dieser Sphäre in seiner historischen und psychologischen Wahrheit auch tiefste zu durchdringen, sondern alle Schattirungen derselben in scharfer Klarheit und kräftigster Lebensfülle anzudeuten und zur Anschauung zu bringen. Menzel hat in dieser Richtung drei Gemälde hervorgebracht, die ihn von allen Historienmalern der Jetztzeit scharf unterscheiden. Die erste besteht in dem eminenten Talent, seine Figuren mit dem dargestellten Moment der Handlung in eine solche innige und sozusagen objective Beziehung zu setzen, daß jede Linie einer Berechnung auf den Beschauer verschwindet und jeder die Fernste des letztern am Kunstwerk nicht durch jene Befangenheit gehört wird, welche stets eine Folge des Gefühls einer beabsichtigten Wirkung ist. Seine Gestalten leben, sie „thun nicht nur so, als ob sie sprächen, lachten, tränken, sich umwendeten u. s. f." sondern sie sprechen, lachen, trinken und wenden sich wirklich und aus voller Seele und Ueberzeugung. Wie sie sich dem Augenblick hingeben, so kann es dabei der Beschauer feinerseits. Er fühlt sich sofort heimisch und behaglich und hat vor dieser unbefangenen Hingabe an den Gegenstand kaum Zeit und Raum übrig für die Betrachtung. Denn Menzel gehört zu den seltenen Künstlern, deren Werke den Künstler selber vergessen lassen. — Hiermit hängt — und dies ist die zweite Eigenthümlichkeit unsers Künstlers — die Innigkeit zusammen, das Historische seiner Momente in möglichster Naturtreue und gewissester Unmittelbarkeit darzustellen.

Bei aller Größe und Energie seines historischen Pinsels ist daher Menzel doch im eigentlichsten Sinne Genremaler. Er kennt nicht jene reiche Gemessenheit, welche die bewegenden Figuren in einer gewissen Würde verwebelt, die sie selbst in den heftigsten und gewaltsamsten Acten nicht compromittiren darf, und daher nur zu oft als Phlegma und Indolenz erscheint: ihm fehlt zwar keines wegs die Würde, aber er sucht sie nicht in einer mehr oder weniger gräßen Gestaltung der äußern Gesammtform, sondern in der physiognomischen Kraft des Ausdrucks und in der Lebhaftigkeit der Bewegung. Und wenn ich die Menzel'schen Historienbilder genre hait nenne, so will ich damit nur bezeichnen, daß sein Streben nach lebendiger Individualisirung so groß und so ausschließlich ist, daß man die allgemeine historische Bedeutung des dargestellten Momentes gern über der unendlichen Wahrheit gerade dieses Augenblicks vergißt.

Es ist dies ein Punkt, der wichtig genug ist, daß ich etwas näher auf ihn eingehe. Man kann darüber einverstanden sein, daß ein Historienbild entweder in dem dargestellten Momente einer seits nur das Resultat der historischen Entwicklung und also dieselbst in ihm ausdrückt, andererseits dies Resultat über sich hinaus in einer weitern Entwicklung fortführt — also gewissermaßen den dramatischen Knotenpunkt einer rückwärts und vorwärts sich dem innern Blick des Beschauers eröffnenden Periode vor der historischen That darstellt —; oder aber daß in dem Bilde nur das Resultat selbst, als Katastrophe der Entwicklung, und demnach nur die sich schließende Perspective zur Anschauung gebracht wird. Tiefe beiden in der Natur der Sache liegenden Bedingungen für die Wahl des darzustellenden historischen Momente beziehen sich jedoch nur auf die reine Geschichtsmalerei im strengsten Sinne des Wortes, d. h. im Gegensatz zur Genremalerei. Ich meine, daß in solchem Historienbilde der dargestellt Moment nicht nur als solcher, sondern insofern er das Resultat einer ganzen historischen Entwicklung oder auch zugleich der Keim eines weitern ist, aufzufassen sei. Dagegen spielt die Historie sofort und in dem Grade in's Genre hinüber, als jene Perspective der dramatischen Entwicklung sich begrenzt, und sie geht vollständig in's Genre über, wenn die historische Perspective überhaupt abgeschnitten wird. Im letztern Falle tritt dann das Allgemein-Menschliche wieder in sein Recht ein und macht sich geltend.

So ist es bei Menzel. Die Figuren, die Lokalitäten, die dargestellten Scenen u. s. f. Menzel's sind sämmtlich historisch, in gewisser sogar historische Porträts, und doch sind seine Bilder seine Bilder vielmehr in jenem strengen Sinne, weil sowol der dargestellte Moment selbst wie die dargestellten Personen und wenige eine historische Entwickelung im Großen und Ganzen als vielmehr ein in den engen Rahmen des Genre's eingeschlossenes — aber viel leicht um so interessanteres — Stück dieser Entwicklung repräsentiren und uns daher weniger eine historische als eine allgemein menschliche Perspective eröffnen. Das aber ist gerade der Reiz der Menzel'schen Bilder, daß in ihnen Friedrich, sowie seine Generale und Gesellschafter, deren Erinnerung noch nicht so fern liegt, daß sie unserer modernen Vorstellungsweise ganz entfremdet wären, und nicht als historische Personen, sondern als Menschen interessiren. Nicht unire Phantasie, sondern unser Herz wird dadurch angeregt, und wir fühlen uns heimisch und behaglich, was einem Bilde historischer im strengen Sinne gegenüber nicht möglich ist. Auf der andern Seite aber wird Menzel durch seinen wunderbar feinen künstlerischen Instinkt vor der Gefahr bewahrt, die Strenge des Genre hatten soweit zu übertreiben, daß die historische Größe und Bedeutung seiner Personen im Geringsten darunter leidet. Hierin ist er wirklich und im vollsten Sinne des Worts Meister der Composition; und ich weiß nicht, ob man unter den heutigen Künstlern einen zweiten ihm weist an die Seite zu setzen haben, der die Gesammtheit und die Kraft besitzt, die prägnantesten Naturtreue in der Individualisirung der Gestalt und in der Charakteristik des Augenblicks mit so unnachahmlicher Noblesse der Bewegung und Haltung in seinen Figuren zu vereinigen. Hierzu kommt ein drittes Moment, der, obschon mehr technischer Bedeutung, doch wesentlich zu dem unwiderstehlichen Reiz der Menzel'schen Bilder beiträgt. Es ist dies seine Freiheit in der Pinselführung überhaupt, sodann aber der ihm ganz eigenthümliche Takt in der gradualen Abstufung des mehr oder minder Skizzirten der Darstellung, in der feinen Unterscheidung zwischen dem Nebensächlichen und dem Hauptsächlichen. Das Bild, dessen Beschauung und vorzugsweise zu die sen Bemerkungen Anlaß gab, gibt dafür einen eclatanten Beweis. Wie treten die Möbel, das übrigens glänzende Lichtgeräth gänzlich vor den Figuren und besonders den Gesichtern Friedrichs und seiner Gäste. Ueberall ist im Materiellen nur der Effekt überhaupt erzielt, nirgends pedantische Ausführung im Einzelnen. Und wie über heerlich Ton in der Zimmeratmosphäre! verglichen kann nicht beschrieben, sondern nur gefühlt und bewundert werden. —

Das zweite Bild, Hildebrandt's „Sonnenaufgang auf Madeira", fesselt durch seine Kühnheit, mit welcher die an Sinn und in hundert röthlichgoldenen Wölkchen sich spiegelnde Sonne gemalt ist. Ich meinerseits zweifle nicht an der Naturwahrheit des Bildes trotz seiner scheinbaren Unwirklichkeit: aber ich zweifle, ob ein solches Naturphänomen, so herrlich und wundervoll die Wirkung in freier Natur sein mag, künstlerisch darstellbar ist. Es gibt viele Lichteffekte in der Natur, durch deren Glanz und Pracht man entzückt und benommen wird und wobei man sich doch nicht enthalten kann, hinzuzufügen: „Im Bilde würde man das gar unnatürlich halten." Derjenige aber, der hiermit einen Vorwurf gegen die Kritik auszusprechen meint, irrt sich, denn er bringt den Unterschied zwischen der Natur und dem Bilde nicht in Berechnung und verzichtet, als Naturschönheit und künstlerische Schönheit etwas prinzipiell Verschiedenes ist. — Zuvor will ich dem Bilde seine Verdienste nicht rauben. Die ganze untere Hälfte, der Strand selbst mit seinen Felsen und seiner Staffage, ist vortrefflich und besonders im Ton sehr schön. Seine „Monkschinlandschaft" ist dagegen im höchsten Grade unbefriedigend in allen Theilen und gefällt dem Kenner besser als das erstere Bild.

Schließlich will ich noch einige andere im erwähnten Lokal ausgestellten Gemälde anführen: Bellermann's „Waldpartie in den Vorbergen", saftig und voll schönen Lichteffekte, aber etwas klein: H. Schmidt's „Märkische Landschaft", ebenfalls klein, aber vortrefflich im Ton, überhaupt ein entzückendes Bildchen. Dagegen warten andere, wie Georges „badende Mädchen" Scudson's

Digitized by Google

„Lautenspielerin" weder neu im Motiv noch charakteristisch in der Auffassung; erfreut aufreizen hat in der Farbe und deine über. haupt bis zur Gewöhnlichkeit unbetreulent.

◊ **Berlin, den 1. Mai.** Die innere Ausschmückung der Schinkelkirche schreitet jetzt rüstig vorwärts. Sie haben, wie ich aus dem ersten Hefte jehe, bereits eine kurze Notiz über die darin beschäftigten Maler — Dähr, Steinbrück, Schrader, Hermann ꝛc. — gegeben und ich füge daher hinzu, daß die unter den städtischen Bauinspektoren bewährte auch die in den Fensternischen und an den Pfeilern auf den sichen Gedächtnis aufgestellten Gemälde und Statuetten aus der biblischen Geschichte erwähnenswerth sind, welche 5 Reihen von Darstellungen umfassen. Die erste Reihe stellt die Hebemeisterlichen Unterstützen, die zweite die Apostel, die dritte die Propheten, die vierte die Helden des Alten Testaments und die fünfte endlich die Urväter der Bibel dar. Eine spezielle Beschreibung dieser Malereien behalte ich mir bis zur Vollendung des Ganzen vor.

Die Einweihung der kolossalen Friedrichsstatue ist jetzt definitiv auf den 31. d. M. festgesetzt. Es werden die großartigsten Vorbereitungen dazu gemacht. Selbst die Akademie hatte sich auf ihrer Vorjahr conservativ-ist und eine Sitzung gehalten, in welcher über den Plan zur Prägung einer Denkmünze zur Verherrlichung des denkwürdigen Tages verhandelt wurde. Cornelius hatte auf Befragen über die seiner Ansicht nach passendste Idee für die Rückseite der Medaille eine „Minerva, den geflorenen Künstler Rauch eine Viktoria darreichend" in Vorschlag gebracht und sich zur Ausführung der Zeichnung erboten. Mit Recht wurde gegen diese Idee bemerkt, daß sie weder neu sei noch auf die Feierlichkeit der Einweihung des Friedrichdenkmals eine besondere Beziehung habe. Professor Fischer schlug darauf die Ausführung einer andern Idee vor, nach welcher die Rückseite der Medaille in der Mitte die Friedrichsstatue, umgeben von einem aus sämmtlichen Werken Rauchs bestehenden Fries, darstellen sollte.' Doch auch diese Idee wurde aus sehr wesentlichen — nemlich für die Akademie wesentlichen — Gründen verworfen und der Gegenstand gelangt, als von Seiten der Königl. Preuß. Akademie der Künste zu diesem in nationaler, wie in künstlerischer Beziehung bedeutsamen Feste — Nichts gegeben sein. Jetzt steht nun, in Folge einer Aufforderung der hiesigen Bildhauer, Professor Fischer die Medaille auf eigne Kosten aus und zwar in colossalem Maßstabe. Verlaufig kann ich Ihnen, gegenüber den theils nuisterhaftigen, theils unverständigen Vermuthungen der Presse über die Zweckmäßigkeit jener Idee, die Versicherung geben, daß die Composition derselben etwas geistvoll als die bisherige Medaillirung künstlerisch gelungen ist. Ueber die Feierlichkeit selbst werde ich zu seiner Zeit Bericht erstatten.

Wien, den 15. April. Vielleicht ist ihren Lesern der vom letzten Dezember v. Jahres datirte Erlaß des Handelsministeriums nicht bekannt, welcher, die österreichischen Kunstinteressen sehr ernst berührend, bei richtiger Ausführung vorzüglich geeignet sein dürfte, die zahlreichen Baudenkmäler der österreichischen Monarchie — diese steinerne Geschichte vergangener Jahrtausende — vor der Restaurirung oder gänzlicher Verstümmlung gründlicher und angemessener Hände zu bewahren, — und der Nachwelt zu erhalten. Nach den Hauptzügen des Erlasses sollen in den verschiedenen Kronländern Männer der Wissenschaft und namentlich der Archäologie aufgefordert werden, umfassende Berichte über die in ihren Kreisen befindlichen Baudenkmäler zu verfassen, denselben allenfalls auch, wenn es nöthig, den im Verein mit Sachverständigen entworfenen Ueberschlag der Restaurationskosten beizulegen und diese Aufnahmen an die in Wien zu gründende Centralleitung einzusenden. Letzter liegt es ob, die eingelaufenen Berichte und Abbildungen in jährlichen archäologischen Denkschriften zu veröffentlichen, die gesammelten Forschungsresultate zur Bearbeitung einer Geschichte der Oesterreichischen Baudenkmäler zu verwenden und die nöthige Restaurirung derselben zu veranlassen. Die Centralleitung in Wien wird aus Abgeordneten aller Ministerien mit Beziehung von Mitgliedern der Akademien und sonstigen Notabilitäten der archäologischen Wissenschaften bestehen. — Wenigstens wir gewünscht hätten, daß dieser sehr Kunst und Geschichte so wichtige Erlaß das Ministerium für Unterricht und Kunst zum Urheber gehabt hätte, so müssen wir doch unserm thätigen Handelsminister von Bruck unsern Dank für diese Mahnahme zu erkennen geben: denn daß es die höchste Zeit ist, den Verstümmlungen geschichtlicher Baudenkmäler entgegenzutreten, dafür bieten traurige Belege selbst in unserer Zeit die Verunstaltung des berühmten Wiener Residenzdomes im Innern durch einen geschmack- und stylosen Altarbau, ferner die jüngste Anstreichung von vier kolossalen aus Temperafarbe gemalten Bruststücken von Bischöfen, welche aus der Zeit der von Kaiser Heinrich II. den Heiligen im Jahre 1009 erbauten Kirche zu Salzburg herrühren sollen. Verzüglich wird sich der Erfolg des neuen Erlasses auf die Thätigkeit der Gesellschaften in den verschiedenen Kronländern zu stützen haben, und wir können uns deshalb mittheilen zu können, daß das Salzburger Gen. Kitorium in Folge des Erlasses ein Gebot an die ihm unterstehenden Sprengel erlassen hat, bei Restaurirungen von Kirchen, Kapellen und kirchlichen Denkmälern kunst- und sachverständige Techniker und Künstler zu verwenden. —

München, den 12. März. Es darf vor Kurzem, daß die bisher übliche Anstalt für Glasmalerei dem Privatvereine übergeben werden solle, was jedenfalls zu bedauern wäre, weil dann die Anstalt wahrscheinlich sich nicht auf der Stufe rein künstlerischer Thätigkeit wird erhalten können, welche sie bisher einnahm. Außer dem aber wäre es gerade für Bayern, welches nicht nur als das Land der Glasmalereifreunde weiter seit 1½ Jahrhunderten ganz vor allen gegangenen Kunst, sondern auch als die Wiege der alten, vor 8—900 Jahren erfundenen Kunst, vorzugsweise eine Pflicht hätte, diese Errungenschaft auf die künstlerisch fruchtbarste Art angehalten, eine ästhetische Schmach, wenn es dieselbe jetzt, wo sie in der Blüthe ihrer Ausbildung steht, wieder fallen lassen wollte. Denn die neuere Glasmalerei in München läßt sich der alten in Nächsicht auf Farbenpracht und Glanz des Colorite kreist an die Seite stellen, ja in Bezug auf den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Tinten und Uebergangstöne geht sie weit über die Grenze der ältern hinaus. Hinzu kommt noch — was für den künstlerischen Effect sehr in's Gewicht fällt — die correctere Zeichnung, die lebendigere Naturwahrheit, die größere Freiheit der künstlerischen Composition, die unverhältnismäßig höhere Reinheit des modernen Styls vorzüglich in der Leichtern und ungezwungenen Gewandung, besonders auch die geschmackvollere Verbindung der Ornamente mit den biblischen Darstellungen; ferner die Gewandtheit in der Beherrschung der technischen Mittel — kurz alle Vortheile, welche die neue Kunst eben vor den ältern voraus hat. Sollte Alles dies nicht schwer genug in die Waagschale fallen, um das öffentliche Interesse des Staats zu rühren? Wenn man die herrlichen Glasmalereien, womit der Kölner Dom, der Dom zu Speier, die Aulische in München, die Stiftskirche zu Stuttgart geschmückt ist, und die neuerdings von Müller in der Münchener Anstalt ausgeführten Fenster mit Malereien aus dem Leben des heiligen Laurentius betrachtet, kann kaum man an die Möglichkeit eines solchen Beschlusses kann glauben. Besonders die zuletzt angeführten Glasgemälde, welche als Geschenk König Ludwigs nach dem Regensburger Dom kommen und denen noch zwei andere folgen werden, sind herrlich und der Bewunderung würdige Kunstwerke. Es sind im Ganzen vier Scenen, welche darauf dargestellt sind, nebst vier entsprechenden symbolischen Figuren: Kraft, Gerechtigkeit, Mäßigung und Weisheit. —

Die Bilder zu den Nibelungen und zu den homerischen Gesängen, welche den „Neuen Königsbau" schmücken sollen, scheinen ihrer Vollendung entgegen. Aus der „Odyssee" sind die „Anrückkunft des Odysseus nach Ithaka", sein „Zusammentreffen mit dem Sauhirten", die Scene in welcher er sich seinem Sohne Telemach zu erkennen gibt, und die „Freiersschlächterung" vollendet und mehre von den übrigen der Vollendung nahe.

Nun noch einige kurze Neuigkeiten, wie sie mir eben zufliessen: W. v. Kaulbach führt wieder, wie man sich hier erzählt, eine Lieblingsarbeit aus, nemlich einen Todtentanz, dessen Sinn bis auf unsere Zeiten reicht. Er soll aus einer Reihe von Genrefiguren bestehen, welche gewiß außerordentliches Interesse bieten, aber für's Erste selbst den neugierigsten Augen noch verhüllt bleiben werden. Im Atelier dieses Meisters sieht man jetzt nach und nach den großen Cartons entstehen zu einem der sechs Bilder für das Treppenhaus des neuen Museums in Berlin. Von seinem al-

Digitized by Google

fresco gemalten Bildern für die Außenseiten der dreißig Pinakothek-säle nun zwei vollendet und jedem Verabredeten sichtbar. Das eine „Stuzien deutscher Künstler in Italien“ stellt verschiedene Gruppen von Männern und Frauen dar, die vor einem Gebäude in freier Landschaft einen Tanz aufführen. Maler zeichnen danach; — vor dem Hause sitzt ein ernsthafter Mönch, mit einem Kreuz in der Hand, welcher von Oberdeck zeichnet wird. Das andere „Verurtheilung deutscher Künstler nach München“ enthält einige Portraitauffassungen alter Gerichtsherren, Schwarzhalter, Schreier u. A. So gut auch das Kolorit der Farben dieser Freskobilder von Ferne wirkt, so wünscht man doch — eben der Einsicht wegen, aus der man die Gemälde sieht — mehr Maßenhaftigkeit und Zusammenfluß in der Lokalwirkung. — Ueber die Besorgung der offenen Profeßorenstelle an hiesiger Akademie verlautet leider immer noch nichts Gewisses, als daß sie dem bekannten Düsseldorfer Heiligenmaler Jäger angetragen ist. Die baldige Auswahl dieser Vakanz ist übrigens sehr wünschenswerth, weil manche Schüler darauf warten.

Der hiesige Maler Berdellé, welcher in seiner Farbe den alten Italienern nachstrebt, denen er auch in seinem Sinn und schöner Zeichnung sehr nachsteht, soll einen Ruf als Profeßor nach Wien erhalten haben, so daß er also, wie der Kunst, so auch im Leben, seinem Meister Carl Rahl nachgehen würde.

Die ersten Blätter von dem Album Sr. Maj. König Ludwig I. werden von den hiesigen Kunsthandlungen Piloty und Löhle herausgegeben werden und demnächst, wahrscheinlich Anfangs Juni, erscheinen.

= **München, den 1. Mai.** Der hiesige Kunstverein hat, wie Ihnen ohne Zweifel bekannt sein wird, seine Ausstellung im Anfang März eröffnet. Man muß anerkennen, daß der Verein, unabhängig vielen seiner Gelegen, Thatkraft und Geschmack betwirft. Zwar ist seine Mitgliederzahl nur wenig gestiegen — er zählt erst 2000 aktive Mitglieder — aber das künstlerische Leben innerhalb seines Bereichs hat lebhaftere Anregung und zwar von frischem Sinn für das wahrhaft Schöne. Nur der erwähnten Ausstellung besonders sich einige vorzüglich schöne Gemälde, darunter die in den Besitz König Ludwigs übergegangene „Gebirgslandschaft“ von Dreas, verschiedene ansprechende Aquarellen mit italienischen und Schweizer Motiven von Sutter, Farbenskizzen von irischen Landschaften von Heisler, mehre humoristische Bilder aus dem Soldatenleben von Peter Hey, eine „Kunstschau aus den Wegeln“ von Morgenstern, die Zeichnungen von Schaumberg zu den für den Spaziergang Ihnen bestimmten Wandgemälden u. s. f. In nächster Zeit werden wieder verschiedene Statuen zur Ausstellung vorbereitet, zunächst zwei holzgeschnitzte Bildhauerwerke, welche für den „Neuen Kirchhof“ bestimmt sind und die in Erzguß ausgeführt werden sollen, nemlich ein „Abstieg am Kreuz“, welches auf dem freien Raum im Centrum des Gottesackers zu stehen kommt und das „Standbild des Geheimraths von Breslau“, das links vom Eingangsportal als Pendant zu der auf der andern Seite befindlichen Bildsäule Walthers aufgestellt werden wird. Beide Kunstwerke werden von Halbig modellirt und sollen dem Vernehmen nach in der königlichen Gießerei vollendet werden.

· **Düsseldorf im April.** — Wir schreiten in der Entwicklung unsers Kunstlebens so rasch vor, daß unser „Heute“ schon anders ist, als unser „Gestern“. Ich sage gewiß nicht zu viel, wenn ich auf jeden Tag zwei neue Bilder, die hier entstehen sollen und, was mehr noch bedeutet, auf jede Woche einen neuen Maler. Daß der Zahl beizumessen, die man hier — ob berechtigt oder nicht — zu den Künstlern zählt, beinahe tausendmal betrügt, wissen Sie vielleicht, daß darum so ziemlich alle civilisirten Nationen der Welt vertreten sind, können Sie sich denken, daß aber diese große Zahl noch täglich wächst, wird Ihnen auffallend sein. Aber es ist einmal so, und es ist gut. Keine Kunststadt blüht so, wie die unsrige.

Das Neueste aus Düsseldorf ist ein großes Bild von Theodor Hildebrandt. Ich kann den wohlbekannten Namen nicht schreiben, ohne den liebenswürdigen Träger desselben vor Augen zu haben. Es gibt interessantere und ausgezeichnetere, aber keinen liebenswürdigeren Charakter als diesen. Mit Welt und der Welt, mit Meistern und Schülern in unverbrüchlichster Harmonie lebend, allen Schönen, außer der bildenden Kunst noch besonders der Musik, zugenial und in allen Kreisen beliebt, ist Hildebrandt in gesellschaftlicher Beziehung gestellt wie Wenige oder Keiner. Daß er sich so lange in dieser Stellung behauptet, verdankt er seiner edlen Bescheidenheit und seinen gefälligen Talenten, seiner Verliebe für den Humor des Lebens, wo er sich ihm bietet. Eine bereitwillig hierher er dem Hymor weder seine Eigenschaften. Sein feinstes Studium offerd, eine Liebhaberei für Entomologie, ist ein genug Gegenstand der Belustigung für seine Freunde gewesen; zahlreiche Carrikaturen stellen ihn als Käfersammler und Käfersammler dar; der Bildhauer von der Lamm in Frankfurt hat sogar einen gespeis Käfer mit dem Kopfe Hildebrandt's modellirt und einen Briefbeschwerer daraus gemacht — das Alles weiß aber Niemand besser als er selbst und er theilt es lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Daß er aber auch an ernste eine hohe Stellung einnimmt, bewieß, wenn es anders noch erwiesen werden muß, sein neues Gemälde. Es ist das Wiedersehen des Lear und der Cordelia (Shakespeares König Lear IV. Akt, 7. Scene). Hildebrandt's Pinsel ist lachend Jedem mit, der es wissen will. Wenn sie übermüthige Laune in unserem „Maskaltan“ humoristische Studien in dramatischer Form macht und die Figuren nach dem Leben treu darstellen will, so leiht ihnen Hildebrandt bereitwillig sein Kostüm zur möglichst genauen Copie. Er steht über dem Scherz und ist am liebsten unter den Scherzenden.

Digitized by Google

Um diese schöne Gruppe stehen die Zuschauer: zunächst der Arzt, der mit prüfendem Blicke sich hinter dem Kranken nieder beugt, um seine Pulsschläge zu belauschen. Im einiger Entfernung „Kenn" in seiner Verstellung. Auf der Gruppe Barrett und seinen Gefährte kann mehr Meister, preist er die Streitart in seinen Händen auf den Boden. Die Figuren des im Drama erwähnten Gesellmanns und zweier andern Personen, darunter ein junges Mädchen, runden die Komposition zu einem schönen Ganzen ab.

Man kritisirt unter den hiesigen Künstlern über diese Gruppe sitten und findet Abweichungen von den Regeln der Schönheit, die man von einem Professor der Historienmalerei nicht erwarten hätte. Der Lear, durch den gewaltigen Affekt der plötzlichen Wahnsinn, übersieht leicht derartige Fehler; so bemerkt er nicht, daß die drei Hauptlinien der Gruppe, nämlich die Figuren Lears, Gerderlene und Kents, wie Radien in einen Punkt zusammenlaufen. Ein mal darauf hingewiesen, muß man allerdings den Tadel gerecht fertigt finden und der beschedene Meister hat ihn ohne Zweifel selbst anerkannt. Ich erwähne dieses Umstandes, um darzuthun, daß man hier lange über die Periode der gegenständigen Uebertschätzung hinaus ist. Die Maler unter sich kritisiren in eigenthümlicher Weise durch Carrikaturen in Wort und Bild; so war z. B. auf der letzten Ausstellung eine schöne Landschaft, die so lange benannert wurde, bis Einer in der Wolkenbildung die Figur eines Gebäuten entdeckte. Der Witz von dem Gebäuten in der Luft wurde so lange wiederholt, bis die Luft durch eine Ueberstaltung verändert wurde.

Von Neuem will ich schließlich noch in Kürze berichten: ein interessantes Produkt der Kupferstechertunst, das hier so eben erschienen ist, nämlich ein großes Blatt nach Hahencleyers berühmten Bilde: „Das Examen aus der Jobsiade". Ihr Berlin hat vor neun Jahren dem Bilde die Palme zuerkannt, es machte vor anno 1842 auf der Ausstellung noch Lessings „Huß" das meiste Aufsehen und Ihrer Leser werden sich des gelabten Collegiums in Persicke und Lakar und des ächt deutschen Humors in seinen Gesichten sehr wohl erinnern. Jetzt ist das schöne Gemälde gleich so manchem andern ausgewandert nach Amerika und wird seine Heimath schwerlich wiedersehen. Um so besser ist es, daß eine gute Nachbildung das Werk seinem Vaterlande erhält; um so besser, als so wenig deutsche Kunstwerke in wirklich Vervielfältigungen vorhanden sind. Der französische Kunstsinn bemächtigt sich der unbedeutendsten, oft der schlechtesten und schlechtesten Produkte der Malerei, vervielfältigt sie in schönen Stichen und überschwemmt damit den deutschen Markt; der deutsche Kunstbandel bringt es bei den besten Gemälden kaum zu einer Nachbildung in Lithographie. Da thut es denn wohl, endlich einmal ein Produkt der neuen Kunst in einem guten Kupferstich, und zwar in der höhern Gattung derselben, in der Linienmanier, den Liebhabern dargeboten zu sehen. Es ist das Werk Jansen's, eines jungen Künstlers aus der hiesigen Schule, der vorzugsweise durch die gemalte Weise in der Zeichnung seines Grabstichels bekannt ist. Die Manier des Stiches hält die Mitte zwischen der von Raphael Morghen und Wille; sie ist elegant, ohne dadurch die Präzision des Umrisses zu beeinträchtigen, und auf vorliegendem großen Blatte hat sie besonders die Charakteristik der Köpfe treffend wiedergegeben. Die mehrjährige Platte erforderte sechs Jahre zur Beendigung der Arbeit und ihr Gelingen wird ohne Zweifel dem Fleiße und Talente des Künstlers lohnende Anerkennung eintragen.

Y Weimar, am 15. April. Kunstanstalten, Sammlungen und Künstler in Weimar. — Da der Zweck dieses Berichtes nicht eine ausführliche Darstellung der in Weimar befindlichen Kunstanstalten und Sammlungen ist, weil sonst manches Interessante eine bestimmtere und gründliche Erwähnung verdient haben würde, sondern nur der, eine allgemeine vorläufige Uebersicht zu geben, so gedenke ich nur noch der Zimmer im hiesigen Museum, welche der Großherzogin durch Professor Meyer, Professor Preller und Director Jäger mit Fresco-Compositionen aus deutschen Dichterheroen: Wieland, Herder, Schiller und Goethe zugleich ein würdiges Denkmal gesetzt worden. Die für Schiller und Göthe bestimmten Räume hat Prof. Meyer, das Wielandzimmer Prof. Preller und das Herderzimmer Director Jäger ausgemalt. Ueber diese Werke ist schon öfter in Kunstblättern berichtet worden, jedoch meistens nur angelegend. Vielleicht theilen wir später genauere beurtheilende Notizen darüber mit. Die Betrachtung dieser drei vereinigten Werke gehört zu den erfreulichen Kunsteindrücken und zu dem Besten, was Weimar dem heimischen und fremden an neuerem Kunstwerken bietet. Der Zutritt ist auf die liberalste Weise gestattet.

In jedem der vier Räume befindet sich noch die Marmorbüste desjenigen der vier Männer, dessen Andenken sie gewidmet sind. Außerdem hat die Großherzogin eine Reihe Büsten unserer Männer fertigen lassen, welche sich durch besondere Verdienste in Weimar ausgezeichnet haben. Davon sind die von Lucas Cranach, Gallenmeister Hummel, Geh. Medic. Rath von Froriep, Oberbaudirector Coudray schon früher bemerkt, hinzugekommen Hofrath Spazier und Geh. Hofr. von Schorn hat der jetzt dort lebende Bildhauer von Hoyer in Arbeit. Sie sind ihrer Bestimmung schon nahe.

Wenn man nun nach den gegenwärtig in Weimar lebenden Künstlern und ihren Werken fragt, so ist zuerst Prof. Preller zu nennen, welcher nicht nur als der vorzüglichste Künstler in dem hiesigen Kreise, sondern als einer der vorzüglichsten jetzt lebenden Landschaftsmaler überhaupt gelobt. Derselbe genießt auch unter Künstlern die verdiente Anerkennung in weitem Kreise, den größeren kunstliebenden Publikum, außerhalb der lokalen Sphäre seiner Thätigkeit, ist er aber um desmillen nicht so allgemein bekannt, weil wenige seiner Gemälde nach auswärts, sah keine auf Ausstellungen kommen. Er ist bisher sast beschäftigt mit Aufträgen für die Großherzogin verschen gewesen. In Leipzig hat er in dem ehemaligen Dr. Härtel'schen, sogenannten Mendelschen Hause ein großes Zimmer mit historischen Landschaften mit Staffage aus Homer in Tempera gemalt, welche zu dem Besten zu rechnen sind, was in diesem Fach gefertigt worden ist. Letzteres hat er nach bereits erwähnte Wielandzimmer im Schloß und eine Reihe Oelbilder meist von größerem Umfange ausgeführt, und jetzt arbeitet er, im Auftrag des Großherzogs, an einer Landschaft, wozu das Motiv aus der Natur der Insel Rügen genommen ist, ein „Hünengrab bei einem stürmischen Himmel." Es ist als Gegenstück zu einem anderen von C. Hummel gedacht, das durch Heiterkeit und passende Staffage die Wirkung fröhlicher Musik darstellen soll. Ueberhaupt geht Preller's Neigung mehr auf ernste Stimmung in seinen Bildern, und obschon er mehrere Jahre in Italien gelebt und seine Studien dort benutzt hat, so wendet er sich doch bald nach seiner Rückkehr der deutschen, und vorzugsweise der nordischen Natur zu, welche er nicht porträtartig, sondern dem allgemeinen Charakter nach auffaßt, wobei die gemachten Naturstudien zum Zusammenfassen einer bestimmten Idee mit individueller Stimmung und der größten künstlerischen Freiheit mehr benutzt als verwendet sind. Auch hat er eine Reihe Radirungen geliefert, worunter die in dem „Düsseldorfer Künstler-Album" befindliche eine der vorzüglichsten Blätter dieses Werkes ist.

Carl Hummel, Schüler Preller's, malt vorzugsweise italienische Landschaften, deren Motive er — zwar eben im vorigen Hefte in der Erklärung der Kunstbeilagen erwähnt worden) — auf seinen italienischen Studienreisen sammelt. Die meisten Bilder, welche dieser fleißige Künstler bis jetzt gemalt hat, stellen liegend einen interessanten Punkt jener Gegenden dar, jedoch nicht porträtartig, sondern mehr oder weniger frei behandelt. Sie geben daher mehr nur den Eindruck einer bestimmten Gegend, mit Geschmack gewählt und behandelt. Durch heitere Farbe und Ton, bei großer technischer Vollkommenheit, machen seine Bilder meistens eine sehr gute Wirkung. Gegenwärtig malt derselbe, im Auftrag des Großherzogs, eine Landschaft, wozu das Motiv aus der Villa Hadriana genommen ist, mit musizirenden und tanzenden Gruppen unter hohen Bäumen. Sie ist zum Seitenstück des oben erwähnten Preller'schen Bildes bestimmt und soll die Wirkung der heitern Musik veranschaulichen. Und freilich erregt das Ganze, der heitere Ton, die tanzenden und musizirenden Gruppen im Schatten hoher Bäume, den Eindruck ungemeiner Raumerweiterung. Einem großen Kreise von Liebhabern ist dieser Künstler auch durch seine Aquarellen bekannt, in welcher Kunstart er eine große Gewandtheit der Behandlung besitzt. Auch existiren von ihm eine Reihe landschaftlicher Radirungen aus verschiedenen Perioden. Zuletzt hat derselbe vier Ansichten aus hiesigen Gegend. Darf gehört.

Otto Thon, ein anderer Schüler Preller's, lebrer am Kunstinstitut, malt vorzugsweise Genrebilder, theilweise mit landschaftlichen Gründen, die er geschmackvoll behandelt. Der Art ist

Digitized by Google

eins seiner letzten Bilder, welches er ebenfalls für die Grossherzogin gemalt hat. Ein Landschaften mit herrem Wasserfarbe malte dem Arm. um einen frischen Trunk darin zu holen, steht mit über das Gesicht gehaltener Hand aus dem Bilde heraus; neben ihr beschaut sich ein auf der Erde liegender Knab, in dessen Schatten ein Kind schläft; den Hintergrund bildet eine Gruppenlandschaft mit Schnittern und Binderinnen. Der sommerwarme Ton ist darin sehr gut ausgetroffen. Desgleichen naive Gegenstände sind das eigentliche Feld, worin sich das Talent dieses Künstlers am glücklichsten bewegt und das derselbe nicht verlassen sollte. Neben dem auch weil seine zierliche Zeichnung und präcise Behandlung da mit harmonier. Auch von ihm sind es eine Anzahl Radirungen, welche dieselben Gegenstände zeigen. (Liebe die Kunstchlage.)

Friedrich Meyerheim, welcher lange Zeit in Paris gelebt und seine Studien unter Paul Delaroche dort beendet hat, bear beitet vorzugsweise das historische Genre. Mehrere seiner Bilder, welche er noch in Paris vollendet hat, und die in Deutschland auf einigen Ausstellungen gesehen worden sind, wie die „Uebergabe der Augsburgischen Confession“ — „Luther vor dem Reichstage zu Worms“ — „Verurtheilung von Huß“ — haben die verdiente rühmliche Anerkennung gefunden. Im Auftrage der Grossherzogin hat er zuletzt die „Ankunft der heil. Elisabeth auf der Wartburg“ gemalt und ist gegenwärtig mit einem größeren Gemälde beschäftigt, das den Moment darstellt, wie „Ibomar Münzer zum Tode geführt wird“. Ob der Gedanke, die Wahl des Gegenstandes glücklich sei, bezweifle ich einigermaßen: da dieser dem Künstler nur Gelegenheit bibt zu Darstellung mannigfaltiger Charaktere und zu Entfaltung seiner Kunst in malerischer Anordnung und Farbe. Es mag dies noch ein Nachklang ähnlicher von den Franzosen behandelter Gegenstände sein. Ein besonderes Talent besitzt Meyerheim in der Darstellung kleiner, kaum 1 Zoll hoher Portrait figuren, welche durch geistreiche Behandlung, durch meist geschmackvolle Anordnung, auch der Nebensachen, so wie durch Farbe sich besonders auszeichnen. So weit dies möglich ist, kann man sich durch eine Lieblingsfarbe, das Porträt unsres Musikers von Wasdorf, einen ohngefähren Begriff von diesen kleinen Kunstwerken verschaffen.

⁂ **Gotha am 22. April.** Im Allgemeinen haben die kleineren Residenzen der deutschen Staaten in Rücksicht auf die Kunst einen schlimmen Standpunkt. Man achtet nicht auf sie und sie geboten nicht über imponirende Mittel, um durch eine großartige Lage über Leistungen sich entsprechende Anerkennung zu verschaffen. Und dennoch, wenn sich einmal ein Berliner oder Dresdener oder Münchener Künstler die Mühe nähme, Thüringen auch in dieser Rücksicht genau in Augenschein zu nehmen, er würde wohl manch mal in ein freudiges Staunen gerathen über die Mannigfaltigkeit und Gediegenheit unsrer künstlerischen Leistungen, und besonders über den bedaugabebleiben Kunstsinn, der mehr als irgendwo in den gebildeten Klassen zu Gesellschaft bereicht. Sie haben bereits in Ihrem ersten Hefte eine rühmenswerthe Uebersicht der Meisterschen Kunstsammlungen und Künstler zu geben angefangen: nur es wäre sehr wünschenswerth, wenn Sie auch die übrigen kleinen Residenzen, soll ebenfalls kleine Kunstcentren, in dieser Weise die Revue passiren liessen, besonders auch Altenburg, das wie ja zusammen be sucht und uns an den herrlichen Lindenau'schen Sammlungen er quickt haben. Es würde sich dadurch Ihr Blatt um die Ehrenwerth der deutschen Kunst ein wahrhaftes Verdienst erwerben. — Wenn ich übri gens Anfangs von dem schlimmen Standpunkt der kleineren Residenzen in Bezug auf die Kunst sprach, so bezieht sich dies nur auf den Grad der Anerkennung, nicht aber auf die innere Entwicklung sel ber. In dieser Beziehung ist die mehr oder minder politische Un bedeutendheit der kleinen deutschen Staaten ein wahres Glück für uns, die wir dadurch nicht nur von allen Prätentionen frei bleiben, sondern auch jene für die Erweckung und Bildung des frischen und sich in sich selbst vertiefenden Kunstsinns nöthige Sammlung und Ruhe des Gemüthes bewahren können, welche überall die Basis von jener wirklichen, von Modesüchteleien ebenso wie von excentrischer Schwärmerei fernen Gediegenheit sein wird. Was Gotha betrifft, so ist unser Museum vorzugsweise reich ausgestattet. Die Kunstkammer und die Gemäldegallerie enthalten eine Menge von historischen Kleinoden, die nur leider im Allgemeinen zu wenig bekannt sind; und unser Münzkabinet gehört unbestritten zu den reichsten und vollständigsten Sammlungen dieser Gattung. In Rücksicht auf unser Kunstleben sinde ich mich jedoch außer Stande, Ihnen jetzt schon eine treue Charakteristik desselben zu geben und will mich daher mit einigen kurzen Notizen daraus begnügen. In der Sphäre der Skulptur ist es besonders der Schüler Schwanthaler's, Wolfgang, welcher sich nicht blos in kolossalen Statuen, sondern auch in weiterem Umfange einer großen Anerkennung erfreut. Nur kürzlich hat derselbe die „Büste des Herzogs von Gotha“, im Auftrage der Königin Victoria von England, vollendet und ist jetzt für die letztere mit der Ausführung einer Pendantbüste, nemlich der „Büste der Herzogin“ beschäftigt, wovon das Modell bereits fertig ist. Die ideale und doch durchaus naturtreue Auffassung der Züge in beiden Kunstwerken ist bewundernswürdig und die Ausführung meisterhaft. — In der Malerei nenne ich Ihnen das Gemälde des Prof. Schreiner „der Graf von Gleichen, seine zweite und dem Orient nach der Heimath gebrachte Frau, deren Anhänglichkeit und Muth er seine Befreiung aus der Gefangenschaft verdankte, der zurückgebliebenen ersten Frau vor stellend.“ Dies Bild, welches für den König von Hannover bestimmt ist, zeichnet sich besonders durch die lebendige Auffassung der dar gestellten Momente, sowie durch eine große Gemüthstiefe im phy siognomischen Charakter der handelnden Personen aus. Das Colorit ist warm, von sanfter wohlthuender Betonung und zeigt von gewonnter und verjährtester Technik. Anerkennen muß ich einen der Lieblingskünstler des hiesigen Publikums Erwähnung thun, nemlich des Malers Jacobs. Da Ihnen eins oder das andere seiner Gemälde bekannt sein wird, so ist Ihnen gewiß auch die eigenthümliche Anlage des Künstlers zum Lieblich Zarten in der Composition und in der Farbe erinnerlich: eine Richtung, der er zuweilen bis an jene äußerste Grenze huldigte, wo die Zartheit in Weichlichkeit und die Lieblichkeit in Gesichtheit und Sentimentalität übergeschlagen Gefahr läuft. In seinem neuesten Gemälde: „Luther auf dem Reichstage zu Worms“, das nur kurze Zeit im Atelier des Künstlers ausgestellt war, nun dann in's Städel'sche Museum nach Frankfurt am Main zu wandern, hat der zweifellos sehr talentvolle Künstler sich sichtlich zu einer gewissen Kraft der Zeichnung und zu einer energischeren Führung des Pinsels ermuntert; auch ebnet sich darin noch manche Anfeindungen der früheren Richtung entbalten sind, so ist doch dies Bild entschieden als der Anfang zu einer neuen, tüchtigeren Phase seiner künstlerischen Entwicklung zu betrachten*).

⁂ **Braunschweig am 17. April.** Endlich scheint es mit der Ausführung des seit länger als einem Decennium gefaßten Plans zur Errichtung des Lessingdenkmals Ernst werden zu wollen. Das Hauptdenkmerntß lag in der überwältigen Spärlichkeit, mit welcher die „Freiwilligen Beiträge“ dazu einliefen, zum großen Theil aber auch, wie ich nicht verschweigen will, darin, daß das Gemälde, welches die Sammlung derselben übernommen, für die Anregung zur Betheiligung zu wenig gethan hat: wahrscheinlich in der guten Meinung, daß ein Name wie „Lessing“ hinreiche, um das „dankbare Vaterland“ zur freudigsten und thätigsten Theilnahme zu begeistern. Ja, wenn wir nicht in Deutschland lebten, eben wenn es sich darum handelte, eine „fremde Tänzerin“ zu sehen — — Wahrlich, es ist schwer, bei solchen Dingen sich der Bitterkeit zu enthalten! Sie wissen, daß Prof. Rietschel aus Dresden mit der Ausführung der Statue beauftragt war. Der Gyp derselben wurde unter der Direction des Inspector Oswald vollendet und ist ausgezeichnet gelungen. Jetzt wird nun an der Grundsteinlegung und an der Errichtung des aus buntem Granit vom Harz bestehenden Piedestals gearbeitet. Die Höhe der Statue beträgt 9 Fuß 2 Zoll. — Prof. Rietschel war in vorigem Monat hierhergekommen, um den besten Platz (auf dem Viermarkt) für dieselbe auszusuchen. Noch ist, soviel mir bekannt, der Tag ihrer Einweihung und Enthüllung nicht fest bestimmt. Doch werde ich Ihnen nächstens darüber Ausführlich geben können, ferner ich mir auch für diese Gelegenheit eine nähere Beschreibung der Statue selbst, deren Effekt man erst an dem definitiven Standorte richtig beurtheilen kann, vorbehalte.

*) Indem wir diese Correspondenz bereits in die Presse zu geben in Begriff sind, erhalten wir eine anderweitige längere Mittheilung aus Gotha, in welcher „die bedeutenden Kunstwerke in den Residenzen Gotha und Koburg“ ausführlich behandelt werden. Da jedoch die Redaktion des 2. Heftes bereits geschlossen war, so mußte jener schätzenswerthe Artikel bis zum 3. Hefte zurückgelegt werden D. Red.

Digitized by Google

Ausland.

Paris. Sie werfen mir in Bezug auf meine Ansichten über die heutige große Kunstausstellung nicht grade verurtheilbare Ungerechtigkeit, so doch „übergroße Strenge und Rücksichtslosigkeit im Urtheil" vor. Ich habe diesen Vorwurf gewissermaßen erwartet und muß gestehen, daß ich darüber keineswegs unzufrieden bin, da er mir Gelegenheit gibt, durch Thatsachen zu beweisen, daß mein Urtheil sich in den Grenzen der gewissenhaftesten Kritik gehalten.

Der Eindruck — habe ich behauptet — den der vielhundertige Salon auf den Unbefangenen macht, ist überaus glänzend, schon durch die Menge und die Mannigfaltigkeit der Bilder; allein der größte Theil derselben trägt das entschiedene Gepräge der Effekthascherei, und nicht nur in der Farbe, sondern ebenwohl in der Composition und in der Wahl der Motive. Ich habe aber auch — nicht als Rechtfertigung, wohl aber als Erklärung dieser Thatsache — hinzugefügt, daß die Künstler nicht sowohl von freiem Stücken diesen falschen Weg eingeschlagen haben, als vielmehr durch den übertrieben Geschmack des französischen Publikums dazu gezwungen worden sind. Ich muß es wiederholen, und die besseren französischen Kritiker stimmen mit mir darin überein*), daß in Paris nur das gefällt, was krapplirt, gliedrenkt ob die Gründe waren in der fratzenhaften Schönheit oder in der fratzenhaften Häßlichkeit des Gegenstandes liegen. Je weiter von den einfachen und natürlichen Darstellungen des unverfälschten Geschmacks eine Sache sich entfernt, desto mehr reizt sie, weil sie pikanter ist. Aus die Wahrheit überdauert — großherzige auf die künstlerische Wahrheit — wird dabei um so weniger Rücksicht gelegt, als grade die Wahrheit meist das grade Gegentheil des Pikanten ist. Denn das Pikante findet sich nur in den Extremen, in der äußersten Peripherie des Kreises, dessen Centrum die Wahrheit bildet und in einer Excentrität liegt allein seine Kraft und sein Reiz.

Einen Beweis von der entsetzlichen Erniedrigung des künstlerischen Geschmacks im französischen Publikum geben die Mittel, welche die Künstler gewöhnlich sich anzuwenden, um den blasirten Nerven desselben für Augenblicke eine künstliche Elasticität zu verleihen. Was das Aesthetische und Schöne nicht mehr weckt, da greift man zum unästhetischen und Unschönen: wenn der Reiz des Natürlichen aufhört, versucht man es mit dem Unnatürlichen. In der That, wenn man die verhältnißmäßig übergroße Menge von Leuchten, Greueln, unsäglichen, ekelhaften, abnormartigen Mixturen betrachtet, welche die Ausstellung zeigt, so fragt man sich erschreckt: ob es möglich sei, über diese Grenze noch einen Schritt weiter hinauszugehen.

Rücksichtlich der Frivolität — Sie wissen bestimmt, daß ich nichts weniger als ein Puritaner bin und bezeugend in der Sphäre der Kunst die Prüderie als eine wahre Lepra — habe ich rücksichtlich der Frivolität brauche ich nur auf die Menge der „Baccanten" hinzuweisen; ein Thema das auf die mannigfaltigste Weise variirt worden ist. So in den Bildern von Bénes, Knabe („Amigenesse"), Chasseriau („Les baigneuses endormies"), die „Nymphen" von Diaz u. s. w., welche alle dieses übrigens abgebrauchte Motiv mit als Situationsbetreuung behandeln, sondern in der Art, daß der weibliche Körper in den verschiedensten Stellungen des sinnlichen Reizes präsentirt werde. So sind vom sämtlichen Stamtzuuft wenig mehr als „Akte", die zusammengestellt sind, ohne innere Beziehung und daher ohne Wahrheit der Composition, aber durch den raffinirten Effekt der Halbverhüllten auf das Publikum wirkend. Man ist darin weiter gegangen. Wie weitsam auch derjenigen Bilder sein mögen, die Gewohnung an das alte Motiv schadet dem Effekt doch bedeutend. Man suchte also andere Motive heraus, mit denen man denselben Zweck verbinden konnte. In den Bildern dieser Art gehört die Episode aus dem Leben der Wüste" von Matout. An den Rande einer Quelle ist ein halbnackter Neger, den Mittelkörper hoch, den Kopf und die im Wasser liegende Hand tief liegend ausgestreckt; ein Löwin hat sie überfallen und klammert die mit scharfen Klauen bewaffnete Tatze um ihre entblößte Hüfte. Im Hintergrunde ist ein Baumes mit hochgehobenem Gewehr daran. Daß es dem Künstler eben nur um einen pikanten Akt und keineswegs um eine lebendige und künstlerisch wahre Situation zu thun war, geht besonders daraus hervor, daß weder das Löwenhaftige noch der Neger selbst im Charakter der Gegend gehalten ist. Auf Afrika deutet im ganzen Bilde nichts als die sehr oberflächliche Staffage des Beinamen. Matout hat die Schule der feinsten Malerei förmlich ausgebildet. Sie verirren wenigstens im Kupferstich seine Personenkatzen der Sinne, seine seine „Euphrosine", „Marie" und seine übrigen Anakreontischen Schönjungen kennen. — In dieselbe Kategorie gehört das somit ganz unabhelfliche Bild von Schützenberger: „*les vierges folles et les vierges sages.*" Es ist in der That eine (über den Zweck des Nackatements) glückliche Idee, eine neutestamentliche Parabel als Motive für frivole Darstellung zu benutzen. Die „thörichten und weisen Jungfrauen der Bibel" boten eine Menge von Körpern dar, die in den verschiedensten Stellungen und in allen Graden des Halbnackten gruppirt werden konnten. Dazu kam noch die Fremdartigkeit der orientalischen Gewandung. Verschiede, die denn auch der Künstler für seinen Zweck trefflich ausgebeutet hat. — Der Preis in diesem Genre muß aber ohne Zweifel Gerome's „*Tatoueur grec*" zuerkannt werden; ein Bild das Alles besitzt, was man dieserart der Grenze des Obscönen im Jade der Frivolität leisten kann. Das „Innere eines griechischen Hauses" ist im Architektonischen mit peinlicher Genauigkeit einem pompejanischen Gemach nachgebildet. Es befinden sich darin vier junge Frauen, von denen drei schlafend oder träumend auf verschiedenen Ruhebetten hingestreckt sind. Im Hintergrunde, der durch eine Art Vorgemach gebildet wird, erblickt man einen jungen Griechen in Unterhaltung oder besser „Unterhandlung" mit einer alten Frau. — Hat der Künstler diesen saurenden Motiv entsprechend in Komposition und Galerie aufgefaßt? Keineswegs, denn dann wäre — abgesehen von dem völlig unästhetischen Vorwurf — doch wenigstens Wahrheit gewesen; was dem Effekt vielleicht geschadet hätte. Was that es also? Er umhüllt diese ganze brutalsinnliche Idee mit einem feinweben Schleier süßerlichster Stimmung und anmuthigster Feinheit. Die Mienen selbst der jungen Griechen und des alten Weibes sind ernst und würdig, als handelte es sich um eine Staatsaffaire; die jungen Gemüthen sind nüchtern und trocken im Colorit und in der Gruppirung unbeweglich bis zur Gefühllosigkeit. Insbesondere trägt auch die archäologische Staffage der Architektur, welche mit Basreliefs und allem antiken Beiwerk endlich versehen ist, dazu bei, die eigentliche frivole Tendenz des Bildes dem oberflächlichen ersten Blick fast ganz zu entziehen. Aber freilich wirft der genauere zweite Blick desto deutlicher und fratzenhafter.

An diese Klasse von Bildern schließt sich eine zweite an, die oft noch in jene hineinspielt. Es sind dies diejenigen Bilder, welche durch den Effekt des Unmenschlichen, des Geheimnißvollen und Gräßlichen zu wirken versuchen. Hierher gehört vor Allem das Gemälde von Gendron: „*Sacrifice humain.*" Es handelt sich darin um das Abschlachten eines Kindes. An einem erhöhten Altar steht eine Priesterin, den rechten Arm mit dem krummen Schlachtmesser über das mit dem Oberleibe herabhängende Kind gelegt und das kalte Gesicht auf eine im Vordergrunde zu einem tiefen Kessel verschlungene Gruppe nackter Buchanninnen gerichtet. So ist das Mysteriöse mit dem Gräßlichen gepaart, nur um dem Reiz der Frivolität ein wirksameres Relief zu geben. Es ist dies „Menschenopfer" eines der widerwärtigsten Bilder der ganzen Ausstellung. — Die „Bilden des Perspektors Zacharias" von Lämlein, worin die phantasiischen Personificationen der ägyptischen, mexikan, macedonischen und römischen Herrschaft mit den symbolischen Darstellungen Afrika, Europa's, Afrika's und Amerika's unter der Gestalt von verschiedenen Genien zu einer unverständlichen und verirrenden Composition zusammengewerfen werden, ist schon als Versuch für die Darstellung überhaupt ein Mißgriff, vollends aber für die Darstellung durch die

*) So sagt Dupays, einer der wenigen wirklich gediegenen pariser Kunstkritiker, in seinem Bericht über die Kunstausstellung gradezu: La France a-t-elle jamais beaucoup aimé la peinture? Il est permis d'en douter ... D'instinct elle n'aime pas la grande peinture, et elle prend volontiers pour telle la peinture théatrale. Elle aime la peinture de boudoir, la peinture leste et coquette, celle qui s'adresse a sa sensibilité ou a son esprit mesquin ... Pour les artistes, il ne s'agit plus de frapper juste, mais de frapper fort... Cependant, au milieu de toutes ces provocations et de tagueries, le public, vieux enfant blasé, promene avec insouciance au tiedeur ou ses dédains. L'art se façonne au goût pervers qu'il lui reconnait, et, en le flattant, l'égare et le corrompt d'avantage.

Au einer andern Stelle sagt derselbe Kritiker: En ce moment l'art est malade: il a cet prix de caprice pour le laid et il vise au grandes teintes. Toutes les excentricités en fait de laideur ou de scenes horribles sont des industries malheureuses, auxquelles les artistes modernes ont trop souvent recours pour attirer l'attention.

Digitized by Google

bildende Kunst. Die Poesie und in gewissem Sinne die Musik mag sich an tatsächlichen der Erdnähe des rein Phantastischen und Traumhaften angehörende Dinge wagen, die bildende Kunst vermag innerhalb ihrer Grenzen nur Wirklichkeiten und feine Abstraktionen. — In die Kategorie derjenigen Bilder, die durch das Widernatürliche oder Schreckliche zu wirken versuchen, gehört unter Anderem das „Mätyrerthum des heiligen Sebastian" von Tabar, welches sich in der Darstellung der Qual und Verrenkung des menschlichen Körpers gefällt; und andre, die, wie im „Menschenopfer", den doppelten Reiz der Sinnlichkeit mit der Widernatürlichkeit der Gewaltsamen verbinden; z. B. das sonst trefflich gemalte Bild „*André Venale*" von Hugelou, auf dem der große Anatom präparirt weist, wie er den nackten Cadaver eines hingerichteten jungen Weibes unter dem Galgen einer Meute Hunden entreißt; — ferner das „*Kabermarmort*" von Courbet und eine Scene aus Dantes „Hölle" von Bouguereau, zwei Verwerfene darstellend, die sich gegenseitig zerfleischen und von denen der Eine den Andern in der Gewalt besitzt. — Hieran reiht sich noch eine Zahl sogenannter „fecialer" Bilder an, welche ebenfalls die entschiedene Tendenz nach Effekt an der Stirn tragen, wie „*La Fosse*" von Breton, worin eine ganze Familie, mit Lumpen bedeckt, mit dem Hungertode ringt, und die beiden Gemälde von Vattier „*La dernière famille*", und „*L'ancien tourment de l'ordre social*", die schon in ihrem Titel die Reflexion und die Speculation auf den Effekt der Zweifelhaftigkeit zu erkennen geben.

Doch genug von dieser Verirrungen. Sie werden früher oder später aufgegeben werden müssen, sobald sie den Reiz der Neuheit verloren haben und dann wird man — vielleicht nur des Contrastes wegen — zu der einfachen Naturschönheit und der künstlerischen Wahrheit zurückkehren. Mag diese Rückkehr nur von Dauer sein.

Die Landschaften sind — wie Sie denken können — zahlreich vertreten; jedoch habe ich bemerkt, daß viele unter ihnen dem Genrebaften sich zuneigen, indem sie der Staffage eine Bedeutung einräumen, daß man oft im Zweifel ist, ob man das Bild unter die Landschaften oder die Genrebilder zu rechnen habe. Außer den schon erwähnten „Bärenscenen" gehört hierher die „Ruhe nach der Falkenjagd" von Franz Johannot, von kräftigem und warmem Colorit; der „*Arieto*, Erinnerung aus der *Sierra Nevada*" von Lal. Girardet, ein lebensfrisches und trefflich gemaltes Bild, die „guten Bauernkinder" von Bellange u. m. a. Von den reinen Landschaften mit zurücktretender Staffage sind besonders hervorzuheben das „Asyl des *Tourons*" von Francois, welche sich durch harmonische Betonung auszeichnet. Ein gleiches kann man von der „Morgenlandschaft" von Rosa Bonheur sagen. Unter den architektonischen Landschaften erwähne ich „Dorf und Schloß von *Menneton-Comteroe*" von Fontenay, das „alte Frankfurt kanrelisiert zu Alexandrien in Egypten" von Karl Girardet.

In der Historienmalerei macht besonders Anspehen die „Schlacht von *Aubervoe*" von Yvon; ein Bild, dessen lebendige Gruppirung und energische Zeichnung durch das in sehr gedämpfte Colorit verliert. Interessen gehört es doch zu den besten Bildern der Ausstellung in diesem Fache. Yvon hat außerdem einige vortreffliche Zeichnungen nach russischen Motiven ausgestellt, die eben falls von der großen Originalität und Kraft seiner Phantasie Zeugniß ablegen. — Die „Hyäne und der Hochzeit Heinrichs des Vierten" und die „Einschiffung von *Rugter* und von *William de Witt*" beide von Isabey, leiden an demselben Mangel der Composition, nemlich, daß sie zu complicirt sind und kein Centrum haben, um das sich die Handlung gruppirt. Dadurch entstehen eine Menge einzelner Gruppen, die ganz für sich bestehen und leicht getrennt werden könnten. Uebrigens blenden sie durch den Reichthum der Farbe und die Mannigfaltigkeit der Zeichnung. — Außerdem sind zu nennen — denn ich fürchte, daß ich schon jetzt die Grenzen einer Correspondenz überschritten — der „Aufruf der letzten Opfer der Schreckensherrschaft in dem Gefängniß von *St. Lazare*" von C. Muller, ein vortrefflich gemaltes, obwol ebenfalls sehr complicirtes Bild, welches Murrer für sehr verschiedene Gemälde enthält: „Karl IX. und Ambrosius *Paré*" von Hammon; der „Abmarsch der Freiwilligen 1792" von Vinchon, das „letzte Banquet der Girondisten" von Philippoteaux", die „Abdankung des Doge *Foscari*" von Duveau, mit sorgsamer Zeichnung aber schreierem Farben, u. m. a.

Im Genre sind verhältnißmäßig nur wenig bemerkenswerthe Bilder zu erwähnen, wenn ich die abrechne, welche ich anfangs anerläuterlicher geschildert und auf die ich nicht wieder zurückkommen mag. „*Chasseresse*" seine liebenswürdige Mutter mit ihrem Säugling) von van Muyden, ist sehr lieblich und in der Zeichnung vorzüglich wie im Colorit sehr weich. Weniger hat mir gefallen das Chasseriau'sche Arabische Mutter, die mit einem Kampfe mit den Spahis ihre Letzten fortstürzen" und „Eine maurische Frau und ihre Tochter mit einer Gazelle spielend". Wegerer hat viel Anklang und besonders ist in dem kleinen Bilde seine Lebendigkeit anerkannt. „Rubetem hat vieler Künstler noch eine „Cuypho" und eine „Destremena" ausgestellt. Denselben Vorwurf, wie dem mauritschen Mädchen, kann man Roquepelan's „Jungen Mädchen, Blumen tragend" machen. Bekanntlich ist der „*Giaour*" und „*Lady Medlock*" von Delacroix, in der bekannten strengen und nicht selten bis zum absichtlichen Mangel an Grazie gehenden nüchternen und steifgehaltenen Manier. Noch mehr fällt dies bei seinem übrigens vortrefflich gemalten Bilde „Die Wiederverheirathung des Papstes" und seinem „Mittelalten Samariter" auf. — Uebrigens leider die Ausstellung an reizenden Bildern überhaupt keinen Mangel. Ferner, Vercher-Marcel, Jollivet, Decamps, Neger, Ziegler, Henri Lehmann u. A. haben kaum Erwähnenswerthes ausgestellt. Das „Ziegler'sche Bild, welches „*La Contagion*" betitelt ist, soll das „hohe Lied Salomons" in drei Gruppen zweier Liebenden, eines Schäfers mit seiner Schäferin, darstellen. Alle Gruppen sind das Bild reizend componirt, aber warum es gerade das hohe Lied darstellen soll, ist nicht abzusehen. Lehmann ist ein vortrefflicher Colorist. Ausgezeichnet ist seine „*Auromphale*", seine „*Consolatrice des Affligés*" und sein beim Umfange nach bedeutendstes Bild: „*Desolation des Oceanides au pied du Roc de Prométhée*" ist das „Portrait eines jungen Mädchens", das die Augen aller Kunstkenner auf sich zieht. Lehmann ist — soviel mir bekannt — ein geborener Hamburger. — Von Horace Vernet ist das Portrait des Präsidenten der Republik, Prinzen Louis Napoleon, ausgestellt.

Ich hätte noch eine große Menge von Namen und Bildern anzuführen, aber im Grunde genommen Ihre Lust an solcher Nomenklatur nicht und deshalb will ich mich mit den erwähnten begnügen. Gestatten Sie mir zum Schluß noch einige Worte über die Stellung und Gliederung der neuern französischen Malerei — soweit dieselben auf der gegenwärtigen Ausstellung zu beurtheilen ist. Auch dem allgemeinen Charakter derselben, welcher wesentlich in der ungemein hohen Ausbildung der Farbe beruht, obwohl diese Ausbildung mit wenigen Ausnahmen mehr technische als künstlerische Betonung hat, scheinen sich zwei bestimmte Richtungen von einander ab: Richtungen, die aus demselben Bedürfniß nach Effekt entsprungen, zur Befriedigung desselben ganz entgegengesetzte Wege einschlagen. Die eine dieser Richtungen, zu den unter den eben angeführten Künstlern Gerome, Picou, Gendron und wohl auch Lehmann nebst einer großen Menge anderer Maler zu rechnen ist, charakterisirt sich durch Vertiefung in der Zeichnung und Simplicität des Colorits, dann aber besonders durch die Wahl der Motive, die meist dem classischen Alterthum entweder direkt entnommen sind oder doch darauf Bezug haben. Diese Richtung möchte ich gern die „klassische Schule" genannt wissen, in der Idee aber verbirgt sie durch den Mißbrauch, den sie mit den Mitteln treibt, nur den Namen der antiquarischen. — Die andre entgegengesetzte Richtung hat eine entschieden romantische Tendenz, mit welcher sie also vorzugsweise in der Nüchternheit und Strenge der antiquarischen Schule ein Uebersichtliches des Colorits und eine große Freiheit — um nicht zu sagen, Ungebundenheit — der Zeichnung verbindet. In der Wahl der Motive greift sie gern nach den Romantisch Interessen und zum Symbolischen. Die Tech mit steht hier mit der Composition in ganz analogem Verhältniß. Genie unterkommt die Form und Gestalte dieser Richtung ihm — eine Unbestimmtheit, die nur zu oft mit Tiefe verwechselt wird — ebenso wage sind die Contouren der Zeichnung und ebenso sehr verschwimmen die Töne in einander; der Totaleffekt gilt dieser Schule Alles, das Detail und die Gesetzlichkeit Nichts. An der Spitze steht Eugène Delacroix, der freilich durch die Kraft und Originalität seines Talents die Mängel seiner Technik und der Nachlässigkeit belagert gegen die Naturwahrheit zu verdecken gewußt hat. Ihm zeigen eine Menge Nachahmer, wie Chasseriau, Decamps, Rousseau, Diaz, Rouhier, Schlesinger, Lamoulen u. A., die sich lich — abgesehen von der allgemeinen Richtung, die Delacroix angegeben — jeder weiter ihre besondere Stellung einnehmen —

Digitized by Google

Zur Seite dieses Gegensatzes zwischen der archäistischen und romanischen Richtung gibt es nun wieder verschiedene andere Gegensätze, die mehr oder weniger in jene Extreme hineinspielen. Man könnte in der französischen Malerei eine materialistische und idealistische Tendenz nachweisen. Indeß kommen alle diese Gegensätze zuletzt in den einen Zeitpunkt der Excentrität zusammen. Neben und außerhalb dieser Extreme existirt allerdings eine kleine Zahl von neuern Künstlern, die der Naturwahrheit und der künstlerischen Einfachheit huldigen, wie Isid. Pils, dessen schönes, aber unfruchtbares Bild „der Tod einer barmherzigen Schwester“ Vielen als Vorbild dienen könnte, Edouard Girardet, François, Kael Girardet, Ziegler und einige wenige Andre.

Ueber die Skulpturwerke der Ausstellung vielleicht ein ander Mal.

Z **Brüssel im April.** Man ist fast ängstlich gespannt darauf, wie sich die in Betreff der Eröffnung einer großen „Allgemeinen Kunstausstellung“ zwischen Paris und Brüssel erhobene Konkurrenz enden wird. Da bereits so vielerlei, theils absichtlich entstellte, theils auf Unkenntniß der Sachlage entspringende falsche Darstellungen über die relative Berechtigung des einen und des andern Theils im Publikum circuliren, so will ich Ihnen in kurzen Worten das einfache thatsächliche Verhältniß mittheilen: Irre ich nicht, so war es in einer der ersten Märzsummern, daß die französische „Illustration“ sich über einen ihr aus Brüssel zugegangenen Brief aussprach, worin der Vorschlag einer in Brüssel abzuhaltenden großen allgemeinen Kunstausstellung, als Fortsetzung der Londoner Industrieausstellung, durch verschiedene Gründe motivirt wurden war. Die „Illustration“, welche die Zweckmäßigkeit dieser Gründe — z. B. die obwohlen in diesem Jahre in Brüssel stattfindende Ausstellung; die passende Lage Brüssels, welches von den meisten von London zurückkehrenden Fremden passirt werden dürfte; die Leichtigkeit des Transports der in London ausgestellt gewesenen Kunstwerke nach Brüssel u. s. w. — nicht verkannte, konnte sich indeß der lauten Klage darüber nicht enthalten, daß Belgien und nicht — wie es „von Rechtswegen“ zu erwarten gewesen wäre — Frankreich den ersten Gedanken gegeben und sich dadurch unter seinem unbezweifelbaren faktischen Recht noch das moralische du premier venu für die Ausführung erworben habe. Bemerken Sie wohl, daß in dieser Klage Belgien ausdrücklich die Priorität der Idee zuerkannt wird. — Jener Vorschlag, die in diesem Jahre in Brüssel ebenfalls abzuhaltende Kunstausstellung zu einer allgemeinen zu gestalten, schien inzwischen auch der belgischen Administration so plausibel und die dafür sprechenden Gründe so gewichtig, daß nicht lange darauf (am 19. März) ein königlicher Erlaß erschien, worin es in wörtlicher Uebersetzung heißt:

Beschluß rc.

„Mit Rücksicht auf unser Circular, betreffend die Einrichtung einer nationalen Ausstellung von Kunstgegenständen, welche alle drei Jahre zu Brüssel stattfindet;

„In Erwägung, daß die Ausstellung von 1851, welche am 15. Aug. beginnen und den ersten Montag des Oktobers endigen soll, mit der im Laufe dieses Jahres zu London eröffneten „Allgemeinen Industrieausstellung“ zusammentrifft;

„In Erwägung daß bei solchem Zusammentreffen es zweckmäßig erscheinen muß, der belgischen Kunstausstellung durch Einladung der Künstler aller Länder zur Betheiligung an derselben einen allgemeineren Charakter zu geben, dadurch Sie in Folge des Berichts unseres Ministers des Innern beschließen und beschließen hiermit, wie folgt:

Art. 1. Eine allgemeine Ausstellung von Werken lebender Künstler wird am nächsten 15. August zu Brüssel eröffnet werden.

Art. 2. Die Organisation und Direktion der Kunstausstellung von 1851 wird einer Commission anvertraut, deren Mitglieder von unserm Minister des Innern ernannt werden.

Art. 3 Unser Minister des Innern ist mit Ausführung dieses Erlasses beauftragt.

Zugleich erschien ein Ministerialerlaß, durch welchen die im Art. 2 vorgeschriebene Commission zur Beurtheilung der eingesandten Kunstwerke ernannt wurde Sie sollte aus folgenden Mitgliedern bestehen:

Alvin (Conservator der Königlichen Bibliothek, Mitglied der Königlichen Belgischen Akademie in der Klasse der schönen Künste) wurde zum Secretair der Commission ernannt.

Graf A. de Beaufort (Generalinspekteur der schönen Künste) sollte als Präsident der Commission fungiren.

Demun (Architekt zu Brüssel)
Geefs (Königl. Bildhauer zu Brüssel) } als active Mitglieder.
Madou (Maler zu Brüssel)

Am 24. März vereinigte sich die Commission zum ersten Male im Ministerium des Innern und begann sogleich einen Plan für die gesammte Organisation der Ausstellung zu entwerfen. —

Bis dahin hatte noch kein Wörtchen die heiße Frage Brüssels getrübt, seine Ausstellung zur Repräsentantin der gesammten modernen Kunst aller Nationen und Länder erhoben zu sehen. Jedoch dauerte diese Frende nicht lange. Paris, das bisher nur mit eifersüchtigen Augen auf dies Glück geschaut, sonne plötzlich den Plan, dem Nachbarstaate diese Ehrenkrone, ehe sie fest auf des Letzteren Haupte saß, zu entreißen und sich selber aufzusetzen. Der Ausschuß der sich über ganz Frankreich und besonders über Paris verbreitenden großen Association der Bildhauer, Architekten, Maler, Graveurs, Lithographen und Zeichner hielt unter dem Vorsitz seines Präsidenten, Baron Taylor, mehrere, sehr gedrom gehaltene außerordentliche Sitzungen, deren Resultat darin bestand, daß sich die sämmtlichen Mitglieder dieses Ausschusses mit ihren Präsidenten an der Spitze zum Minister des Innern begaben, und demselben das Gesuch um Gestattung einer in Paris abzuhaltenden „großen Kunstausstellung aller europäischen Meisterwerke dieses Jahrhunderts aus allen Gebieten der Kunst“ um Zustellung eines Antrags in der Kammer auf „Bewilligung eines Supplementalkredits von ½ Million Franks“ zur Erbauung eines geeigneten Gebäudes auf den Champs Elysées vortegten. Auf das Bedenken des Ministers, daß die Kammer diesen Kredit ebenso wie die Bewilligung der Champs Elysées möglicherweise verweigern dürfte, begnügte sich der Ausschuß mit der bloßen Zusicherung, eine solche Ausstellung überhaupt in's Werk setzen zu dürfen, weil er dann entschlossen sei, das Gebäude dazu auf einem Privatterrain und durch Nationalsubscription aufzuführen. Die Motive für das ganze Unternehmen waren übrigens mit den belgischen ziemlich gleichlautend und die große Industrieausstellung in London spielte auch hier die Hauptrolle. Es ist mir bis jetzt nicht bekannt, in welcher Weise der Plan des französischen Ausschusses zur Ausführung kommen dürfte: auch weiß ich nicht alle Reflexionen über diesen Schritt gegenüber der Priorität Brüssels entdalten. Aber was ich nicht verbergen kann, ist meine Besorgniß, daß dadurch die obwohlen schon schwierige Ausführung eines solchen Plans vollends scheitern wird: und wodurch scheitern wird? durch eine zweifellos kleinliche Nationalrivalitätssucht des französischen Ausschusses. Meine Gründe für diese Besorgniß — und ich glaube, daß es eine Pflicht ist, sie auszusprechen darzulegen, um möglicher weise zur Lösung dieser unstatthaften Verwicklung beizutragen, sind folgende:

Das belgische Ministerium hat meiner Ansicht nach darin einen großen Fehler begangen, daß es, durch die Ernennung einer nur aus belgischen Mitgliedern bestehenden Commission der Ausstellung, statt, wie der Zweck es verlangte, einen allgemein nationalen Charakter, einen speziell belgischen gab, wodurch es dem französischen Ausschuß wenigstens indirekt eine Art moralischer Berechtigung zu seinem Schritte einräumte. Das Erste, was die belgische Regierung hätte thun müssen, wäre ein offizieller Appell an sämmtliche Höfe Europa's gewesen, in dem diese zur Ernennung von Commissionsmitgliedern unter dem Vorsitz Belgiens aufgefordert wurden. Von einer solchen (gerade bei Kunstwerken vorherwichtigen) allgemeinen Commission ist in dem belgischen Erlaß keine Andeutung. Gleichwohl konnte Brüssel das Resultat desselben abwarten, da eine Ausstellung obwohlen und zwar zu der gewöhnlichen Zeit stattgefunden hätte. Auch konnte jenes Versehen immer noch reparirt werden. Einen weit größeren Mißgriff — abgesehen von dem oben angedeuteten — hat jedoch der französische Ausschuß sich zu Schulden kommen lassen, zwar nur aus dem einen, aber sehr gewichtigen Grunde, daß, da die projectirte allgemeine Kunstausstellung im glücklichsten Falle nur eine Fortsetzung der großen Pariser Kunstausstellung aus dem Winter und Frühjahr 1851 werden konnte, wahrscheinlicher Weise das Pariser Publikum, seinem Hange nach Veränderungen gemäß, nur ein sehr mäßiges Interesse dafür zeigen dürfte und die aus London zurückkehrenden Fremden zum größten Theil ihren übereizten Augen ebenfalls einige Ruhe werden gönnen wollen, gewiß aber nicht, um die in London bereits ausgestellt gewesenen Kunstwerke mit

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

einer Anzahl anderer ähnlicher Dinge wieder anzuschauen, eine Kunstreise antreten werden.

Ich bin übrigens fest überzeugt, daß der Pariser Ausschuß schon mit seiner Nationalausstellung schwierig wird und ich wünsche dies darum, damit einerseits unnöthige Kosten erspart werden, andererseits die Möglichkeit übrig bleibt, die Brüsseler Ausstellung demnach zu einer allgemeinen sich gestalten zu lassen. Für den Fall aber, daß der Ausschuß an seinem Entschluß hartnäckig festhält, wird das für mich zweifellos Resultat dieses der Würde der Kunst selbst unangemessenen Wettkampfes darin bestehen, daß wer der Paris nach Brüssel eine allgemeine Kunstausstellung zu sehen bekommt; es müßte sich denn unser Ministerium durch eine richtige Schätzung der Vortheile seiner Lage bewogen fühlen zu dem energischen Schritt, nachzuholen, was es anfangs versäumte, nemlich sich an die europäischen Kabinette mit der direkten Aufforderung zur Bildung von Jurie-commissionen für die Brüsseler Allgemeine Kunstausstellung zu wenden. Einem solchen entschiedenen Vorgehen der Regierung eines Landes gegenüber dürften dann alle Anstrengungen und Machinationen des sich ebenfalls, wie wir sagten, in nicht glücklicher Lage befindenden Pariser Privatausschusses vergeblich sein.

Kunst-Chronik.

1. Personalnachrichten.

— Otto Vogel's Nekrolog — Wir haben bereits im vorigen Hefte unsern Lesern vorläufige Nachricht von dem Verlust gegeben, den die Kunst an einem der bedeutendsten deutschen Lithographen erlahren hat. Otto Vogel, geboren am 15. Januar 1812 in Berlin, starb daselbst am 5. Februar 1851. Ueber seine künstlerische Entwicklung ist wenig bekannt geworden, wie denn auch sein Privatleben unter ewiger Thätigkeit in stiller Zurückgezogenheit dahin floß. Nachdem er auf dem Gymnasium zum Grauen Kloster die nöthigen Schulkenntnisse sich erworben, trat er als Schüler in die Berliner Akademie der bildenden Künste ein, in der Absicht, sich zum Bildhauer auszubilden: ein Beruf, für den er schon lange große Neigung gefühlt hatte. Indeß wurde auch hier, wie in so manchem Künstlerleben die ursprüngliche Neigung durch die gebieterische Forderung des praktischen Lebens, wenn nicht unterdrückt, so doch in eine andere Richtung geleitet. Otto Vogel hielt es für seine Pflicht, seinem in Leipzig ten Verhältnissen lebenden Vater in seiner Beschäftigung zur Hand zu gehen und lernte dadurch praktisch die Holzschneidekunst, der sich auch sein Bruder Albert widmete. Kurze Zeit darauf hatte er sich bereits in die Technik soweit hineingearbeitet, daß er vom Jahre 1832 von der Baumgärtner'schen Buchhandlung in Leipzig regelmäßig beschäftigt wurde. Schon in folgenden Jahre jedoch kehrte er nach Berlin zurück und faßte nun den Entschluß, seinen bis dahin nur mechanisch angeeigneten Holzschnitt unterrichtet, allgemeine Anerkennung fand, und dem jungen Künstler den ehrenvollen Auftrag verschaffte, an der lithographischen Ausführung der bekannten trefflichen Illustrationen Menzels zur „Geschichte Friedrich des Großen" von Kugler Theil zu nehmen; ein Auftrag, dem er, durch die Sache begeistert, mit einer Liebe nach kam, welche deutlich aus seinen vortrefflichen Blättern zu dem erwähnten Werk herauszuerkennen ist. Menzel, der in solchen Dingen eine sehr scharfe Kritik übt und unter den Holzschneidern durch seine beissenden Randbemerkungen auf den Correcturbogen ebenso gefürchtet als verehrt ist, war mit den Arbeiten Vogels so zufrieden, daß er ihn bei der vom Könige von Preußen veranstalteten illustrirten Prachtausgabe der Werke Friedrich des Großen zur Ausführung seiner Zeichnungen in Vorschlag brachte. Die Schnitte zu diesem Werke, an denen die vorzüglichsten preußischen Lithographen thätig gewesen, lassen das Meiste zurück, was bis dahin in diesem Fache geleistet worden war, und die Vogel'schen Arbeiten finden wir unter diesen Blättern in erster Reihe. Außerdem vielen anderen kleineren Arbeiten zu Kalendern, Broschüren und illustrirten Werken der verschiedensten Art, welche unter dem kunstgeübten Stichel Otto Vogels entstanden, erwähnen wir schließlich noch seine letzten, zum großen Theil unvollendeten Arbeiten, die Schnitte nach den Kaulbach'schen Zeichnungen zu der von Decker vorbereiteten großen „Prachtausgabe des Neuen Testamente", worin er unter Anderem die Titelvignette „Abrahams mit dem Fürstengange" anzufertigen hatte, ein Werk, der dessen Vollendung ihn der Tod überraschte.

Unser Künstler gehörte zu denjenigen deutschen Lithographen, welche dem eigentlichen wahren Charakter der freien Handzeichnung am treuesten erfassen sind und es verschmäht haben, die auf Effekt berechnete Stahlstichmanier englischer Lithographen nachzuahmen. Treffend in der Linie, Kraft und Wärme des Tons und Reinheit des Contours sind die Hauptvorzüge des Vogel'schen Stichels. Den größten Einfluß auf sein mahrhaft künstlerische Ausbildung seines Schnitts hat ohne Zweifel die genialle Feder Menzels ausgeübt. Aber ohne sein tiefes Verständniß der künstlerischen Bedingungen des Holzschnitts und seine große Herrschaft über die technischen Mittel wäre er nicht im Stande gewesen, die Höhe der Vollendung zu erreichen, deren Siegel seine letzten Werke tragen.

Otto Vogel war von sanftem Wesen, das sich durch seine fortwährende Kränklichkeit zu einer Art melancholischer Abgeschiedenheit entwickelte. Sein Charakter war durchaus edel und edelen half: ein Zeugniß dafür legt die große Liebe und Anhänglichkeit ab, die er nicht nur von den Mitgliedern seiner Familie, sondern von seinem Bruder Albert, sondern auch von den Wenigen, die ihn näher kannten, genoß.

Seine Arbeiten sichern ihm einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der neuern Holzschneidekunst.

— Der Geschichtsmaler Kasslowski aus Berlin, einer der talentvollsten Schüler vom Professor Hensel, hat im verflossenen Monat eine auf längere Zeit berechnete Kunstreise nach Spanien angetreten, um, wie es heißt, kunsthistorische und andere Lokalstudien zu mehreren historischen Gemälden aus der Geschichte der spanischen Revolutionszeit zu machen.

2. Album für Neuigkeiten aus der Kunstwelt.

— Ueber die „Pariser Statue" von Emil Wolf in Rom entdeckt das Kunstblatt vom März eine kurze kritische Notiz, welche dieselbe als sehr gelungen bezeichnet. Paris ist „das in kaltschmerz Gesichert des Zankapfels mit dem Ausdruck trauriger Nachsinnens in der Hand haltend" paraphrasirt. Die Erfindung ist frisch und anmuthreich. „Eine solche Erscheinung" — heißt es am Schluß — „ist um so erfreulicher, jemehr die römische Bildhauerkunst durch Steigerung der malerischen Wirkung (?) darauf hinarbeitet, das künstlerische Publikum zu hintergehen"; ein Ausdruck, der durch den harten Vorwurf von „künstlichen Reizen der Fabrikarbeit" kommentirt wird.

— In Königsberg in Franken, dem Geburtsort des berühmten Astronomen Johann von Kouigsberk (Königsberg), auch Regiomontanus genannt, wird ein Standbild desselben errichtet werden, zu dessen Ausführung bereits im vorigen Jahre Sammlungen veranstaltet wurden. Unser anderen hat der Prinz Albert und der König von Belgien, jeder mit einigen hundert Gulden beigesteuert. Johann Müller — dies ist sein eigentlicher Name — ist

Digitized by Google

für die Geschichte der Kunst insofern interessant, als sein Kalender, den er im Jahre 1473 zu Nürnberg herausgab, zu den seltensten Inkunabeln der alten Holzschneidekunst gehört. Er umfaßt 31 in Holz geschnittene Tafeln in klein Quart, bereits mit Tabellen zur Berechnung der Feldthe, der Sonnen- und Mondfinsternisse von 1475—1515, der Goldenen Zahl und dergleichen ausgestattet.

— In Bromberg sind die vor kriegerischen Tischerscenen von dem Berliner Maler Triest portraitirt worden. Es ist nach den Zeichnungen desselben eine Lithographie angefertigt worden, deren Reinertrag für die Verwundeten zur Milderung ihrer Lage auf der Festung Graudenz, wohin sie bereits abgeführt worden sind, verwandt werden soll.

— Der Bildhauer Wilhelm Wolf in Berlin ist mit den Vorbereitungen zum Gusse der Statue des verstorbenen Directors der königl. Akademie Schadow beschäftigt. Sein lebensgroßer „Hund" ist leider, wie wir hören, nicht nach London zur Ausstellung gekommen. (Siehe Corresp. Berlin.)

— Adolph Schröter, der bekannte genialc Genremaler, hat einen Cyclus von 9 in Farben ausgeführten Skizzen als Illustrationen zu dem Marenholtz'schen Gedichte „der Gesellast des Weins" componirt, deren geistreicher Humor und pikanter Phantasiereichthum in Frankfurt am Main, wo sie einige Zeit im Städel'schen Museum ausgestellt waren, große Sensation machten. Wie es heißt, werden sie zunächst nach Düsseldorf und München gehen und von da hoffentlich auch nach Wien und Berlin kommen.

— Den dritten Carton, welcher für das Berliner „Campo Santo" bestimmt ist, hat Cornelius nunmehr ebenfalls vollendet. Er stellt die „Auferstehung" dar, in dem dieser Idee natürlichen und knappsten Gegensatze der zum Himmel eingehenden Seligen und der der Hölle verfallenen Sünder. Besonders der phantasiereiche Aufbruch und die Gruppirung der letztern Partie, des Bildes wirkt wahrhaft erschütternd durch die titanenhafte Gewalt und Großartigkeit der Composition.

— In New-York macht man Anstalt zur Aufstellung des kolossalen Washington-Denkmals, zu dem der Grundstein bereits vor zwei Jahren gelegt wurde. Das Denkmal wird bekanntlich aus einem Obelisken von 500 Fuß Höhe bestehen, der auf einem 17 Fuß hohen Piedestal von bläulichem Sandstein errichtet wird. Die Dicke der Mauern des Obelisken, welcher einen innern Raum von nur 25 Quadratfuß enthält, beträgt am Fuße desselben 15 Fuß, so daß der Querdurchmesser des Obelisken an dieser Stelle 55 Fuß beträgt. Die innere Seite wird mit dreißig den verschiedenen Staaten angehörigen Denksteinen versehen, welche in die Mauern eingefügt werden. Der Bau des Denkmals ist neueren Nachrichten zufolge bereits auf fast 100 Fuß Höhe fortgeschritten und dafür bis jetzt circa 300,000 Thlr. verausgabt.

— Die Büste von Nicolaus Lenau, welche, wie wir im vorigen Hefte erwähnten, von Hirschhäuser gearbeitet und in Grz gegossen ist, ist für die Grabstätte des Dichters in Wetzling bei Klosterneuburg bestimmt, welche von den Angehörigen des Verewigten mit einem Obelisken aus Granit geschmückt werden soll.

— Durch den Minister des Prof. Bezold sind auf Befehl des Königs in letzter Zeit eine Reihe trefflicher Portraits gefertigt worden, welche sämmtlich für die im königlichen Schlosse befindliche „Gallerie berühmter vaterländischer Künstler und Gelehrten der Gegenwart" bestimmt sind. Zu jenen letzten mit gewohnter Meisterschaft ausgeführten Portraits gehört das des Naturforschers Prof. Link und das des General-Musikdirectors Meyerbeer. Außerdem ist der Künstler mit der Ausführung eines gleichfalls vom Könige bestellten großen Oelgemäldes: „Der Verrath des Heilandes im Garten" beschäftigt.

— Die jüngern Künstlervereine Berlins können trotz aller Bemühungen einzelner thätiger Mitglieder noch immer zu keiner rechten Centralisirung und Organisation kommen. Wenn — wie wir nicht zweifeln — die Mitglieder von der dringenden Nothwendigkeit einer solchen Centralisirung gerade für das Berliner Kunstleben überzeugt sind, so ist diese Zerrissenheit und Unentschlossenheit in der That unbegreiflich.

— In Rom ist gegenwärtig ein die allgemeine Kunstersindigkeit erregendes Kunstwerk Steinhäuser's aus Bremen zu sehen. Atelier ausgestellt, nemlich das Gypsmodel eines herrlich componirten Grabmonuments, welches nach Philadelphia bestimmt ist.

— Die B. Fleischmann'schen Prachtwerke „Pompeji, Herkulanum und Stabiä" ist vor Kurzem erschienen. Es enthält vortrefflich ausgeführte Darstellungen von Mosaiken, Relief malereien, Abbildungen von Geräthen und Schmuckſachen und endlich einige ausgezeichnet schöne Wandgemälde.

— Von Voltzogt in Berlin sind die von dem Könige bestellten Büsten der vier preußischen Minister, welche seit den denkwürdigen Novembertagen des Jahres 1848 das Ruder des Staats geleitet haben: Graf von Brandenburg, Freih. von Manteuffel, General von Strotha und von Ladenberg — wie es heißt sehr gut gelungen — in Grz ausgeführt worden.

Der Stuttgarter „Schlossgarten" ist kürzlich durch zwei als meisterhaft gerühmte Copien in carrarischem Marmor bereichert worden, deren eine den „Apoll von Belvedere", die andere die „Diana von Versailles" darstellt. Sie sind vom Bildhauer Hofer ausgeführt.

— In Brüssel ist der Vorschlag gemacht worden, die daselbst im August beginnende Kunstausstellung nach dem Muster der englischen „Industrieausstellung aller Nationen" zu einer „Kunstausstellung aller Nationen" umzugestalten. (Siehe Correspondenz Brüssel.)

Kunstvereine und Kunstinstitute.

1.

Aus der Rede des Grafen Franz von Thun, Geschäftsleiters der „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde" bei Gelegenheit des „Berichts über die Wirksamkeit des Kunstvereins für Böhmen, für das Jahr 1849—50."

Geehrte Versammlung!

In meinen beiden letzten Jahresberichten habe ich Ihnen das Sinken der Mitgliederzahl unsers Vereins mitgetheilt, und in dem letzten damit die Anzeige verbinden müssen, das auch für das Jahr 1849—50 neuerdings 25 Aktien durch Todesfälle erledigt und 128 gelöscht sein. Schon damals habe ich aber die zuversichtliche Hoffnung ausgesprochen, daß mit der Rückkehr von Ruhe, Ordnung und Sicherheit im Innern und Frieden nach Außen die Kunstliebe im Allgemeinen und das Interesse und die Theilnahme an unserm Vereine insbesondere wieder aufleben werde, daß wir demnach wohl keine weitere Abnahme der Mitgliederzahl zu befürchten haben dürften. Der Erfolg des nun schließenden Vereinsjahres hat diese Hoffnung gerechtfertigt.

Allerdings sind zu den und schon damals bekannten Todesfällen und Künzigungen noch neue hinzugekommen.

Wir haben durch Todesfälle im Ganzen	29	Mitgl. mit	48 Akt.
durch statutenmäßige Künzigung . . .	269	"	515 "
verloren, und überdieß sind	65	"	67 "
trotz wiederholter Mahnungen ihrer Jahresbeiträge nicht nachgekommen.			
Unser Verlust beträgt daher seit dem letzten Jahresbericht	365	"	428 "
Dagegen sind unserm Ver. neu beigetreten	779	"	804 "
Der gegenwärtige Stand desselben beträgt demnach	2956	Mitglieder mit	3291 Aktien.

oder um 416 Mitglieder und 376 Aktien mehr, als mit Schluß des vorigen Jahres.

Uebrigens will ich nicht in Abrede stellen, daß die Verbreitung unseres Vereins im letzten Jahre durch das zuletzt verbreitete

Digitized by Google

so wie durch das zunächst in Aussicht stehende Vereinsblatt wesentlich unterstützt und erleichtert werden ist. Die so ausgezeichnet gelungene Lithographie nach Lessing's „Tilly" ist ein Lieblingsblatt des Publikums geworden. Es hat uns so manches Mitglied, das bereits seinen Austritt gemeldet hatte, erhalten, und ist von manchem, erst dies Jahr beigetretenem, nachgeschafft worden. Auch die Aussicht auf den Besitz des für dies Jahr in vertheilenden galvanographisch vervielfältigten Kupferstiches nach Ruben's „Columbus" hat sehr günstig gewirkt.

Wenn wir bei diesem Anlasse jedoch auch abermals hervorheben müssen, daß wir unsere Jahresblätter nicht als den Hauptzweck des Vereins, sondern lediglich als die unvermeidliche Entschädigung unserer bei der Verfolgung jener angegebenen Mitgärtner betrachten, so glauben wir nichts weiter damit zu sagen, als daß Geborene den Beweis geliefert zu haben, daß unser Verein auch in dieser Beziehung Tüchtiges zu liefern, und durch seine Vereinsblätter den Kunstsinn anzuregen und den Geschmack zu heben bestrebt ist, und daß wohl ihm vor andern Unternehmungen das Lob des Versuches gebührt: „der hereinbrechenden Fluth von Artikeln moderner Kupfer- und Stahlstichfabriken und geschmacklofer, sittenverderbender Lithographien einen Damm zu setzen." Gewiß kann dies nur dadurch geschehen, das man Besseres, nicht aber, das man gleich Schlechtes oder gleich Lüsternes bietet, das Schlechte demnach eigentlich nur erregt, statt es zu vertreiben. Unabhängig hier und anderwärts, vom allgemeinen Geschmacke nicht widersprechende Vereinsblätter noch immer eine Hauptbedingung, um dem Verein die Theilnahme der Mehrzahl seiner Mitglieder zu erhalten, und wird man dabei, dies Ziel im Auge, bei der Wahl der Vereinsblattgegenstände, wie dies unsere Erfahrung mit der Aufnahme „Aschenputtel" bewies, den Standpunkt des allgemeinen Geschmacks einigermaßen berücksichtigen müssen, und mitunter vielleicht das den feinern Kunstkenner vorzugsweise, aber eben nur den Besitzbegierige nicht wählen dürfen. Immer aber darf nur Gutes gebeten werden. Dies war unsere erste Sorge, und wir haben es nie nöthig gehabt, unsere Vereinsblätter erst des langen und breiten anzupreisen, unsern Mitgliedern ihren Werth erst einzureden. Was den Privatankauf betrifft, dürfen wir, nebst dem Anklange einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Personen verschiedener Stände, die bisher noch wie als Käufer von Kunstwerken erschienen waren, vorzugsweise auch die von Sr. M. dem Kaiser Ferdinand und Sr. k. k. H. dem Erzherzoge Franz Karl und dem Herrn Minister des Innern L. L. D. Alexander Bach genachten vorherigen Ankäufe als höchst erfreulich bezeichnen. Ersteres ist ein sicheres, nutrügliches Zeichen der fortschreitenden Verbreitung von Kunstliebe, die ja die Bedingung der Existenz eines tüchtigen Künstlerstandes ist. Letzteres aber dürfen wir wohl als Beweis ansehen, daß auch das k. k. Kaiserhaus und der genannte Herr Minister den Werth unserer Ausstellung und ihre Bedeutung als Bildungsmittel anerkennt, und daß insbesondere Seine Majestät der Kaiser Ferdinand, der unser Vaterland zu seiner Sommer- und Winterresidenz erkoren, seiner patriotischen Institute, dessen Mitglied Allerhöchstderselbe schon seit dessen Neorganisirung ist, auch in anderer Weise zu fördern und den heimischen Kunstanschauung auch selbstthätig zu unterstützen gedenkt.

In der Ausschußsitzung vom 25 März l. J. wurde der Inn. im letzten Berichte angezeigte Vorschlag eines Vereinsmitgliedes, die Errichtung einer Bronzestatue unseres hochverdienten Landsmannes, F. M. Radetzky, demnächst zum Beschlusse erhoben. Der gefeierte Held selbst derauf freilich nicht erst der Verewigung in Marmor oder Erz — der Griffel der Geschichte wird diese Aufgabe übernehmen! Wir glauben jedoch hoffen zu dürfen, daß alle Freunde des Vaterlandes und des Bestandes der Gesammtmonarchie jenen Beschluß mit Jubel begrüßen, und sich Glück wünschen werden zu dem Bestande eines Vereins, der einen Theil seiner Mittel dazu verwendet, jenem jugendfrischen Greise, und in ihm der Armee, diesem lebenden Symbole des treuen, brüderlichen Zusammenhaltens aller Theile und aller Nationalitäten unseres Gesammtvaterlandes, auch in den Augen des Volkes ein sichtbares Denkmal zu setzen.

Und während ich mit den Einleitungen für die Zustandebringung eines zweiten öffentlichen Kunstwerkes beauftragt bin, kann ich Ihnen auch das sicndige Fortschreiten der durch ungünstige Verhältnisse nur zu lange gehemmten Ausführung des ersten mei-

nem. Bereits das letzte Mal habe ich Ihnen angezeigt, daß Director Ruben mit dem Cartonzeichnen der Skizzen für die Wandgemälde im Belvedere beschäftigt sei, und daß nun nächst die Anfertigung der Cartons beginnen werde. Einer dieser Cartons, den Ginzug Herzog Wenzislaw's I. mit St. Adalbert's Leiche in Prag darstellend, war unter Cat. Nr. 276 eine der vorzüglichsten Zierden unserer letzten Ausstellung, und hat durch Reichthum und Adel der Compositionen, Schönheit der Zeichnung und Charakteristik, Individualität und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks der Gestalten und ferner, von den Schönheiten der neuen Kunst faß nie bestesigte Kritiker zu lauten Beifallsbezeugungen hingerissen. Bereits wird der Anwurf der diesem Gegenstande gewidmeten Wandabtheilung unter der Leitung des Professors Gruber besorgt, und sobald dieser vollendet ist, wird die Ausführung selbst beginnen. Director Ruben hat sich übrigens bei der im vorigen Jahre zu diesem Zwecke eigens unternommenen Reise von den entschiedensten Vorzügen der Sterechromie, die auch Direktor Kaulbach bei der Ausmalung des k. Museums in Berlin anwendet, über die ihm aus praktischer Erfahrung bekannte Materie al fresco überzeugt. Jene unterscheidet sich von dieser vor Allem durch ein neues, allen klimatischen Einflüssen, ja selbst dem Feuer und der künstlichen Anwendung von Aesthetten, Säuren und äußerer Gewalt trotzendes Bindemittel. Sie steht demnach die Halbdarkeit und Unzerstörbarkeit der Wandgemälde in viel höherem Grade, als die Malweise al fresco, während sie zugleich mehr Kraft und Tiefe der Farben und eine viel größere Ausführung zuläßt. Der geehrte Künstler hat sich daher im Einverständnisse mit dem Ausschusse für diese Art der Wandmalerei entschieden.

Geehrte Vereinsmitglieder! Eine Zeit schwerer Prüfungen, eine Zeit ernster Gefahr für die zarten Blüthen des menschlichen Geistes, für Kunst und Wissenschaft, ist über uns hinweggezogen! Die beiden vergangenen Jahre haben manchen unserer Kunstvereine seiner gänzlichen Auflösung zugeführt oder doch nahe gebracht, manchem zu wenigstens zeitweiliger Einstellung seiner Funktionen genöthigt. Unser Verein hat auch diese Periode der Gefahr kräftig überstanden, ohne seine Wirksamkeit auch nur wesentlich beschränken zu müssen. Und kann haben die weiterschütternden Stürme ausgetobt, so entkeimt auch die Kunstliebe wieder üppig dem geloderten, hoffentlich neu befruchteten heimischen Boden! Wir erblicken in diesem Zeichen eine neue Gewähr für die feste Begründung, für den bewährten Bestand unseres Vereins, für den unausbleiben Kunstaufschwung unseres Vaterlandes! Sie geben und aber zugleich den Fingerzeig, zu welcher Anstrengung, zu welcher wahrhaft hohen Wirksamkeit unser Verein, zu welcher frischen Blüthe und Regsamkeit nie heimische Kunst bei fortdauernden Frieden und ungehemmter Wohlthätigkeit sich erheben könnte, wenn es uns gelänge, alle Kräfte um und zu vereinigen, wenn sich das ganze Volk, wenn sich wenigstens alle Gebildete mit vereinten Kräften um unsere Fahne schaaren! Ja wahrlich: Nur durch Einigung, nur durch Zusammenwirken, nicht durch Theilung und Zersplitterung ist auch auf dem Felde der Kunst Großes zu erzielen!

2.

Der norddeutsche Gesammtverein und insonderheit die Lübecker Kunstausstellung im Jahre 1850.

Schon seit längerer Zeit, besonders aber seitdem nach erfolgtem — doch unser unserer Einwirkung liegender Umstände*) — jedermann — Auflösung der Kunstausstellungen im Jahre 1849, war gewiß jeder Verband unserer norddeutschen Kunstvereine immer lockerer zu werden begann, ward das dringende Bedürfniß empfunden, sich zu einem festen und geregelten Ganzen zu gestalten, worin die Leistungen wie die Vortheile zwischen den verbundenen Kunstvereinsstädten möglichst entsprechend vertheilt werden könnten. In Folge einer zu dem Ende ausgeschriebenen Versammlung von Deputirten der norddeutschen Kunstvereine zu Hamburg im März 1850 constituirte sich daselbst auf einer festen Basis der norddeutsche Gesammtkunstver-

*) Die plötzliche Bestimmung der Ausstellungszeit der kön. Academie der Künste zu Berlin im Frühjahr (im Jahre 1848) und demzufolge die Verlegung der Ausstellungen des wechselnden Kunstvereins-Cyclus auf die ungezahlgängen Jahre.

D. Red.

Digitized by Google

ein, welchem auch der Hamburger Kunstverein, der seit dem großen Brande nicht mehr zum Genuß gelangt hatte, beitrat und welcher sonach jetzt die Kunstvereine zu Bremen, Hamburg, Lübeck, Rendsb., Straßlund und Greifswald (letztere beide bilden den Neuvorpommerschen Verein) im Anschluß an den Hannoverschen Kunstverein umfaßt. Als eines höchst wichtigen dort gefaßten Beschlusses erwähnt Referent hier vor Allem des, an Stelle der bisherigen allgemeinen öffentlichen Einkaufungen, zur Förderung ächter Kunst durch unsere Kunstvereine adoptirten Princips der künftighin an die Künstler nur persönlich zu ertheilenden Aufforderungen zur Beschickung unserer Kunstausstellungen mit ihren Werken*).

Es haben sich nun die von den Vorständen des norddeutschen Gesammtvereins für den vorjährigen, im December beendigten Cyclus sofort in Ausführung gebrachten Intentionen zur Reorganisirung unserer Kunstausstellungen im Allgemeinen eines guten Erfolgs in erfreuem gehabt. Wir legen weniger Gewicht darauf, daß die Lübecker Kunstausstellung, diese Mal eine größere Anzahl von Gemälden, vereinigt sah, als vielmehr darauf, daß der Werth der künstlerischen Leistungen, in Folge der rein persönlichen Einladungen an die Künstler, durchweg diese vor den früheren Ausstellungen im Cyclus vortheilhaft auszeichnete. Während bisher durch die immermehr überhandnehmenden schülerhaften Producte eine den besseren Kunstwerken nur nachtheilige Stimmung verursacht wurde, waren dieses Mal die Ausstellungen des Gesammtvereins an sich mehr denn je geeignet, einen imponirenden und von jedem Mißmuth tiefen Kunstgenuß zu gewähren.

So sehr daher zu wünschen gewesen wäre, daß auch die Lübecker Ausstellung im kunstliebenden Publikum die verdiente Theilnahme uns Würdigung finden und sie zur Verbreitung ächten Kunstsinnes beitragen würde, so wenig lag es doch in der Macht des Vereins-Vorstandes, den Einfluß nicht zu berechnender Ereignisse zu überwinden.

Außer den von einer ruhigen Sammlung des Gemüthes, wie solche die Kunst durchaus verlangt, abzuhaltenden politischen Zuständen in Fees deutschen Vaterlandes waren es nemlich der gleich nach Eröffnung unserer Ausstellung weiter ausbrechende verhängnißvolle Krieg zwischen Schleswig-Holstein und Dänemark, sowie die in unserer Stadt gerade um dieselbe Zeit heftig auftretende Cholera-Epidemie.

Der Katalog der Lübecker Kunstausstellung, welche der Bestimmung des norddeutschen Gesammtvereins zufolge vom 17. Juli bis 14. August 1850 dauerte, zählt 645 Nummern, wozu noch Manches nachträglich kam, wie sehr geringer Ausnahme alles (Dreimal) Delgemälde.

Die folgende statistische Uebersicht mag zugleich für die Ausstellungen des norddeutschen Gesammtvereins eine approximative Norm abgeben**). Unter den deutschen Künstlern waren:

von Düsseldorf	65	
von München	58	
von Berlin	41	
von Dresden	10	
von Wien	5	
von den Hanseſtädten	27	
vom übrigen Deutschland	65	
in Rom sich aufhaltend	2	
	269	
Vom Auslande:		
Niederländer	50	
Belgier	36	
Franzosen	32	
Schweden und Norweger	2	
Egypter (aus Übrem)	1	
	101	
im Ganzen	370	

Es ergiebt sich darauf, daß auch das Ausland nicht unbedeutend beigesteuert hat. Nicht wird ein anderer Verein (in erster Zeit nach seiner Gründung vielleicht der Kölner) in Deutschland aufzuweisen werden können, wo namentlich so viele und so gute Holländer und Belgier vereinigt auszustellen, so daß wohl in Folge der mit den Hanseſtädten seit Alters her bestehenden engern commerciellen Verbindung, die Kunstausstellungen des norddeutschen Vereins faſt als Markt für dieselben gelten können. Es waren diesmal die Niederländer durch die Namen eines Bloemers, de Cocq, le Grompt, le Klerk, Verveer und Wauters, die Belgier u. A. durch Bossuet, Bossy, de Beyker, Cleenewerck, van Eyken, Ruyten, Somers, Verboeckhoven, und Verwee würdig repräsentirt. Den besonderen diesjährigen Bemühungen hatte man insofern den Reichthum französischer Gemälde zu verdanken, worunter die Werke eines Besanne, de Caisne, Dupré, Fleury, Giraud, Gué, Hamman, Watelet und Wild hervorzuheben sind. Noch stehe hier die allerdings zugenfällige Bemerkung, daß der in anderen Gruben zum Bewußtsein wahrgenommene Mangel an Gemälden der Münchener Schule, hier nicht empfunden wurde, da dieselbe durch einen Bürkel, Eberle, Flüggen, Habenschaden, Kaiser, Lenz, Mare, M. Müller, Neher, Olivier, Quaglio, Schrader, Schleich, Schön, v. Schwind, Simonsen, Stange, Vermeersch, Voit, Weller, A. Zimmermann und Zwengauer gehörenden vertreten war; und daß daher der in der Berliner allgemeinen Versammlung von Deputirten deutscher Kunstvereine im Mai d. J. ausgesprochene lebhafte Wunsch, daß die Vereine Norddeutschlands mehr südteutsche Kunstproducte bei sich sehen möchten, so wie am gelehrt, und in dieser Beziehung ein innigerer gegenseitiger Verkehr im Interesse einer nationalen Kunst eintrete, bei uns bereits seine Erfüllung gefunden hat. — In Hinsicht auf die Gattungen der Malerei soll im Uebrigen hinzugefügt werden, daß der Historienbilder, wie bemerkt allenthalben, nicht eben viele waren und es dabei überhaupt unter den letzteren an einem besonders hervorragenden Werke fehlte, daß andererseits aber auch die auf anderen Ausstellungen, namentlich auch auf der letzten Berliner Ausstellung im Uebermaße vorhandenen Portraits so gut wie gar nicht bemerkt wurden. —

Angefauft wurden vom diesjäm Kunstvereine 14 Bilder, als: Arant in München: die „Dogana della Salute"; Kaufmann in Hamburg „Mutter an der Wiege"; Kindermann in Lübeck: „der günstige Augenblick"; Linnig in Antwerpen: „Alpansicht von Antwerpen"; M. Neher in München: „der Dom von Genfaun"; Riekol in Braunschweig: „Morgenlandschaft im Charakter des Rheins"; Schönborn in München: „die Scharfrichterlaube mit dem hohen Goel bei Berchtesgaden"; M. Schmidt in Berlin: „Beilagio am Comer See"; Schulten in Düsseldorf: „Mühle im Hochgebirge"; Seidel in München: „Kunstschatz, Mutterabend"; Verveer in Cöln: „aus Innere einer Stadt"; Voit in München: „ein italienischer Bärenführer"; Zwengauer in München: „Abend am See"; Laeiß in Hamburg. „das Holstenthor in Lübeck" (Aquarell). Zusammen zum Werthe von 254 Louisd'or.

Von Privaten wurden diesmal, weil es überhaupt an dem innern Anlaufe nothwendig vorangehenden Besuche der Ausstellung, wie bereits dargelegt, gar sehr gebrach, nur 6 Gemälde gekauft, nämlich: Bellermann in Berlin: „Tropische Landschaft. Blick auf den Hafen von Puerto Cabelle"; Fisters in Antwerpen: „im Tschirol, Sonnenaufgang"; Riekol in Braunschweig: „Abendbeleuchtungsscharfe"; Schön in München: „die Feuerbrunst"; Swoboda in Wien „Winterlandschaft mit Hirschjagd"; Voit in München: „ein weißgewordener Stier"; wofür zusammen 110 Louisd'or bezahlt wurden. Mithin beläuft sich der Gesammtpreis der hier angekauften 20 Bilder auf 364 Louisd'or.

Nicht unerwähnenen dürfte zum Schlusse eine Uebersicht sein über sämmtliche im norddeutschen Gesammtvereine sowohl von den resp. Kunstvereinen als von Privatvereinen erkauften Bilder. Es wurden nemlich verkauft:

in Bremen	45	Bilder.
„ Hamburg	108	„
„ Lübeck	20	„
„ Rendsburg	20	„
„ Straßlund und Greifswald	39	„

insgesammt 230 Bilder, wovon 89 die Vereine zur Verlosung unter ihre Mitglieder an sich kauften. Immerhin trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse ein Resultat, welches im Allgemeinen für den norddeutschen Gesammtverein sein un-

*) Vergl. den Aufsatz des Referenten: „Ueber die Ausschließung von Gemälden bei Kunstausstellungen" in Nr. 39 des „deutschen Kunstblattes" v. vor. Jahres S. 312 D. Ref.

**) Der umfangreichste Katalog der Hamburger Ausstellung enthielt mit vorschiedenen Nachträgen 849 Nummern, worunter übrigens manche Sculpturen und eine Anzahl architektonischer Gemälde, während der Bremer Katalog 569, der Kendsburger 633, der Greifswalder 625 Nummern ergiebt. D. Ref.

Digitized by Google

beteiligenden, auch nicht von den Künstlern genannt werden wird sind wenn auch nichts Anderes erreicht wird, als daß unsere Kunst verteine die deutsche Kunst und mit ihr die deutschen Künstler durch die Klappen her für die Kunst so wenig heilsamen Gegenwart hin durchführten, so haben dieselben nicht ohne Nutzen gewirkt*).

Director des Lübecker Kunstvereins
Goedertz.

Bekanntmachungen.

3.

Akademische Preisbewerbung für Architekten.

Die diesjährige große akademische Preisbewerbung ist für Architekten bestimmt. Indem die Akademie empfehlende beschäftigte Bauschüler, insbesondere ihre Schüler, so wie die Schüler der Königlichen Bau-Akademie, zur Theilnahme an dieser Concurrenz auffordert, deren Preis in einem Stipendium von jährlich 750 Thlr. zu einer zweijährigen Studienreise bestehen wird, macht sie den betreffenden jungen Künstlern bemerklich, daß die Meldungen der Theilnehmer unter Beifügung genügender Studien Zeugnisse bis zum 31. Mai d. J., Mittags 12 Uhr, bei dem Directorium der Akademie der Künste persönlich erfolgt sein müssen, indem die vorbereitenden Arbeiten, deren Nachsendung unmöglich ist, am 2. Juni beginnen. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am Geburtsfeste Sr. Majestät des Königs in öffentlicher Sitzung der Akademie.

Directorium und Senat der Königl. Akademie der Künste
zu Berlin Professor Herdtig, Vice-Director.

4.

Preisbewerbung für Bildhauer um den Preis der Michael-Beer'schen Stiftung.

Der zu München am 22. März 1835 verstorbene dramatische Schriftsteller Michael Beer aus Berlin hat durch testamentarische Verfügung ein bedeutendes Capital zu einer von der hochseligen Königin Majestät allergnädigst genehmigten Stiftung ausgesetzt, um unbemittelten Malern und Bildhauern jüdischer Religion den Aufenthalt in Italien zur Ausbildung in ihrer Kunst durch Gewährung eines Stipendiums zu erleichtern, welches dem Sieger einer jährlichen Preisbewerbung zu Theil wird, mit deren Verwaltung die Königl. Akademie der Künste nach dem Wunsche des Stifters Allerhöchsten Orts beauftragt worden ist. Demgemäß macht die Akademie hierdurch bekannt, daß die diesjährige Concurrenz um den Michael Beer'schen Preis für Werke der Bildhauerei bestimmt ist. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes überläßt die Akademie dem eigenen Ermessen der Concurrenten, so wie sie es bezüglich anheimgiebt, ob sie eine Ausführung in Basrelief oder in runder Figur vorziehen; nur müssen Basreliefs, um zulässig zu sein, eine Höhe von etwa 2½ Fuß zu einer Breite von etwa 4 Fuß haben, und eine runde Figur muß wenigstens 5 Fuß hoch sein. Der Termin für die Ablieferung der zu dieser Concurrenz bestimmten Arbeiten an die Akademie ist der 20. Sept. d. J., nur muß jede derselben mit folgenden Attesten versehen sein. 1) daß der namentlich zu bezeichnende Concurrent sich zur jüdischen Religion bekennt, ein Alter von 22 Jahren erreicht hat und Zeugniß einer deutschen Kunst-Akademie ist; 2) daß die eingesandte Arbeit von ihm selbst erfunden und ohne Beihülfe von ihm selbst ausgeführt worden ist. Die Zuerkennung des Preises, bestehend in einem Stipendium von 500 Thlrn. auf Ein Jahr zu einer Studienreise nach Rom, erfolgt am 15. October d. J. in öffentlicher Sitzung der Akademie.

Directorium und Senat der Königl. Akademie der Künste.
Professor Herdtig, Vice-Director.

5.

Kunstausstellung in Wiesbaden.

Die Ausstellung des „Nassauischen Kunstvereins“, wird am 15. Juli beginnen und am 31. August geschlossen werden. — Sie findet in den Concertsälen des Theaters Statt. — Anmeldungen dazu werden bis zum 15. Juni entgegengenommen. Der spätere Einlieferungstermin ist der 1. Juli. Es werden zur Ausstellung angenommen: Gemälde, Zeichnungen und Bildhauerarbeiten (letztere jedoch unter der Bedingung der vorher eingeholten Zustimmung der Ausstellungscommission). — Die Transportkosten trägt die Commission, deren Vorsteher Herr Dr. Bach ist.

6.

Kunstausstellung in Dresden.

Die Ausstellung der Königl. Sächsischen Akademie beginnt Sonntag den 13. Juli (mit dem Einlieferungstermin des 5. Juli). Schluß am 16. September.

7.

Kunstausstellung des Böhmischen Kunstvereins.

Die Ausstellung des Böhmischen Kunstvereins beginnt am 21. April und dauert bis zum 9. Juni.

8

Allgemeine Kunstausstellung zu Brüssel.

Die belgische Regierung hat jetzt definitiv beschlossen, gleichzeitig mit der allgemeinen Industrieausstellung zu London eine allgemeine Kunstausstellung in Brüssel zu veranstalten, zu welcher die Künstler aller Länder ihre Werke auf zuvilligen Gelegenheit erhalten sollen. Die Blätter vom 20. bringen das wohlabfaßte königliche Dekret vom 19. März*), so wie die Ernennung der Mitglieder der Commission, welche mit der Prüfung der wegen Ausführung des Unternehmens eingehenden Gemälde beauftragt ist. Es sind die HH. Bibliothekar-Conservator Alvin, Graf Beaufort (Generalcommissair der schönen Künste), Architekt Deman, Bildhauer Geefs und Maler Madou.

Kunstkritik.

1

Specimens of Ornamental Art, selected from the best models of the Classical Epochs, illustrated by 80 plates, by Lewis Gruner; with descriptive text by Emil Braun.

Es gab eine Zeit — und sie liegt noch nicht allzuweit hinter uns — wo sich das Ausland, und insbesondere Frankreich und England, mit der ganzen Selbstgenügsamkeit eines energischen Nationalcharacters auf unser armes unbekanntes — nämlich ihnen unbekanntes — Deutschland herab. Eine Vergleichung Deutschlands mit Frankreich oder England würde also eine demüthigende Inferiorität betrachtet worden sein. Und Deutschland? Hat es je etwas dagegen gethan? Allerdings, es hat nach Kräften sich bemüht, aller Eigenthümlichkeit zu Gunsten des Auslandes zu entsagen. Französische Sprache, französische Sitten waren den Deutschen das Ideal der Erziehung; englische Industrie galt ihnen als das Non-plus-ultra des Gewerbfleißes. Die Deutschen schämten sich ihres Namens und setzten auf deutsche Producte englische Namen, sie schämten sich der schönen deutschen Sprache und radebrechten französisch. Das war freilich der beste Weg, um das Mitleid des Auslandes in die gründlichste Verachtung zu verwandeln.

Jetzt ist es wohl etwas anders. Aber noch immer ist das auf die wahre Bedeutung der Dinge und nicht auf ihren Schein bauende Gleichgewicht zwischen Deutschland und dem Auslande nicht hergestellt. Noch immer haben Frankreich und England keine richtige Vorstellung von der deutschen Kunst, der deutschen Wissen-

*) Eine näher eingehende Kritik einiger auf dieser Kunstausstellung besonders hervorragenden Gemälde wird der Leser unter der Rubrik „Kunstkritik“ finden. D. Redaction.

*) Siehe „die Correspondez aus Brüssel“. D. Red.

Digitized by Google

schaft, dem deutschen Gewerbfleiß, denn noch immer liegen die Deutschen selber zu wenig Werth auf sich selbst und auf das, was sie leisten; noch immer legen sie dem einheimischen und darum oft übertriebenen Nationalstolz Frankreichs und Englands bedrückenden „puffenden" Widerstand entgegen.

Seien wir doch endlich gerecht gegen uns selbst! Versuchen wir doch endlich die Stellung, worauf wir ein mindestens ebenso großes und in sehr vielen Dingen größeres Recht haben, dem Auslande gegenüber einzunehmen, und mit Würde zu behaupten. Wir haben wahrlich — wenigstens in der Kunst und in der Wissenschaft — nicht Grund zu einer falschen Bescheidenheit, die nur ein Zeichen von Charakterlosigkeit und feiger Selbstvernichtigung ist.

Die „Specimens of Ornamental Art" — sagen wir es gleich heraus — sind durch und durch ein deutsches Werk. Ludwig Grüner ist ein geborner Dresdener, der sich längere Zeit in England aufgehalten und dort mehre bedeutende Werke, z. B. über die „Freskodekorationen der Kirchen, Paläste und Villen Italiens" während des 15. und 16. Jahrhunderts" herausgegeben hat. Emil Braun ist ein geborner Gothaer, Sohn eines dortigen Hofrats, und auf Kosten des Herzogs erzogen. In Rom, das er schon lange zu seinem festen Wohnsitz gewählt, hat er eine Englanderin geheirathet, und seine Geschäftsbriefe in dieser Sprache erklärt. Und was endlich den Druck der lithochromischen Tafeln betrifft, so sind die meisten und gerade die wichtigsten derselben von Köpper und andern Berliner Künstlern gezeichnet und bei Winkelmann in Berlin gedruckt; und selbst der Leiter des Drucks ist ein Deutscher, Namens Storch — Was bleibt nun noch von dem Werke, was nicht deutsch wäre? Der Druck des in englischer Sprache von einem Deutschen abgefaßten Textes. — Und deshalb soll Gaulland Holz auf dies Werk sein dürfen? deshalb sollen wir Deutschen in Verwunderung und bezogen vor der „Höhe der Vollendung", in welcher die „englische Kunst es mit lithographischen Farbendruck gebracht" hat? — Fürwahr, das heißt uns „gutem" Deutschen viel zumuthen.

Und es sind nicht etwa die Engländer, welche uns dies zumuthen: wir sind es selbst; denn sie sind gerechter und anerkennender gegen uns, als wir es selbst sind. Die ausgezeichnete und unparteiische Kritik der Mrs. Jameson im Art Journal (Januar 1850) über das obige Werk giebt davon den Beleg.*) Aber freilich wir, wenn uns ein Engländer sagt: „Meine Herren, wir können in der Kunst Vieles von Ihnen lernen", dann werden wir roth und stammeln verlegen: „O, Sie sind zu gütig, zu herablassend, mein Herr." — —

Wir haben es also mit einem deutschen Werke zu thun und werden es als solches demgemäß beurtheilen. Wir wollen hierbei mit Stillschweigen die Frage übergehen, warum denn Herr Ludwig Grüner sein Werk nicht mit deutschem Text und unter deutscher Firma herausgegeben: denn — wie wir hören — sind es in der fein Falle nicht einmal die pekuniären Mittel gewesen, durch welche England die Herstellung desselben möglich gemacht.

Die achtzig großen Tafeln, aus denen das Werk besteht, umfassen vier verschiedene Abtheilungen der ornamentalen Kunst aus verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte, von der antiken Zeit an bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein. Der Begriff der Ornamentik ist darin so weit wie möglich gefaßt, indem er nicht nur architektonische Verzierungen, sondern auch die bei der Skulptur und Malerei vorkommenden Ornamente in sich schließt.

Die **erste Abtheilung** enthält in 29 Platten vorzugsweise architektonische Ornamente und war, wie der Verfasser des Textes sagt, zusammengestellt zu dem Zweck, den durch die Anwendung von nur plastischen Formen hervorgebrachten Effekt darzuthun. — Es ist natürlich unmöglich, sämmtliche Tafeln einer speziellen Kritik zu unterwerfen. Wir müssen uns darauf beschränken, auf einige vorzugsweise schöne Tafeln aufmerksam zu machen.

Tafel 6. Eine herrlich componirte Trinkschale, deren Zeichnung von H. Holbein herrührt und sich im britischen Museum befindet. Die verbindet leichte Eleganz in den Details mit edler Einfachheit in der Gesammtform.

Tafel 9. Blumen- und Fruchtguirlanden in natürlicher Größe und Farbe. Lithochromisch gedruckt auf dunkelbraunem Grunde. Reiche Wirkung, aber nicht überall scharf im Druck. Auch der Ton der Farbe ist nicht frisch genug.

Tafel 10. Bohnenblüthen und Laubguirlande, und Windenblüthen und Blättergirlande. Sehr schön in der Farbe, zarte Schatten, trefflige Modellirung. Der Druck weist exacter wie bei der vorigen Tafel.

Tafel 20—26. Holzmosaiken aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Leichte graziöse Compositionen, meist aus Verona, theils monochromisch, theils dichromisch und trichromisch gedruckt; und zwar entweder braun und schwarz auf gelbem Grunde, wie in Tafel 24. 25., oder roth und gelb auf braunem Grunde, wie in Tafel 26. Die lithochromische Ausführung zeigt auf allen diesen Tafeln unübertreffliche Genauigkeit, sowie Schönheit und Glanz der Farbe. Anders läßt sich bei regelmäßig verwebten geraden Linien eine solche Vollendung auch leichter erreichen.

Tafel 27—29. Mosaikböden von gebrannten und theilweise emaillirten Thon in verschiedenen Farben und hübschen Zeichnungen. Besonders zeichnen sich darunter durch ihre Eigenthümlichkeit in der Zeichnung und durch die Reinheit der Farben die Mosaiken in Roth, Grün, Gelb aus den ersten christlichen Kirchen zu Rom, sowie die in Terrazzo aus Venezianus ausgeführten aus Mantua aus. Die auf den letzten Tafeln befindlichen sind einfacher und weniger elegant, obwohl streng im Charakter der venetianischen Schule gehalten.

Die **zweite Abtheilung** in 7 Tafeln (30—36) umfaßt eine Auswahl der schönsten und noch weniger bekannten Pompejanischen Dekorationen, vorzugsweise Wandmalereien und einige Mosaiken und Friese. Es bedarf hier keiner besondern Angabe der einzelnen Tafeln, da der pompejanische Styl unsern Lesern nicht unbekannt sein wird. Die Farben sind durchgehends sehr fein und gewiß auch treu, nach dem Totaleindruck zu urtheilen, der äußerst prachtvoll und glänzend ist. Der Druck ist mit feinen Abweichungen gleichartig in den Füllungen und scharf in den Contouren, ohne Flecken, so daß diese Blätter als sehr gelungen bezeichnet werden müssen.

Die **dritte Abtheilung** führt uns in einer Reihe von 26 Tafeln die verschiedenen Gattungen des kirchlich dekorativen Styls vor Augen; und zwar nicht nur des gothischen überhaupt, sondern insbesondre des gothisch italischen, welcher im Gegensatz zu der Strenge des nordgothischen eine größere Eleganz in der Composition der Zeichnung und lebendigern Glanz der dekorativen Färbung hat. Letzterer gehörte diesem Styl die alten lombardischen, überhaupt norditalischen Kirchen an.

Tafel 58. Mosaikfüllungen über dem Hochaltar in der Basilika von San Clemente in Rom. Auf goldnem Grunde prachtvolle Arabesken in verschiedenen prismatischen Farben, darunter mannigfache Gruppencompositionen; in der Mitte ein Kruzifix mit Christus. Die Zeichnung der Figuren ist dem gothischen Styl ange-

*) In this book — sagt die Verfasserin der Kritik — *two accomplished foreigners* have united to bring some of the principles of taste in Ornamental Art, *ready analysed and illustrated*, to our hand . . . — The especial department of Art in which we have been held *most deficient* — In the *harmony of adaptation*. *It is here that we blunder so atrociously* — *it is here that we have so much to learn*. — „In diesem Buche haben zwei ausgezeichnete „Richtungsländer" sich vereinigt, um einige von den Grundsätzen des Geschmacks in der ornamentalen Kunst durch Analyse und Illustration zugänglich zu machen . . . — Die besondere Kunstsphäre, in der wir sind zurückgeblieben haben — ist die harmonische Vollendung der künstlerischen Form. Hier ist es, wo wir so abscheulich geschmacklos sind — hier ist es, wo wir Vieles zu lernen haben." — Wenn nun die Verfasserin sagt: The student of Mr. Gruner's book would not be likely to fall into such errors, because the principles laid down are analysed and illustrated: — das englische wieder wird each ornament may with propriety be imitated or applied — its elementary forms in their combination, either luxuriantly developed or chastely simplified, all this the intelligent pattern drawer will be made to feel and comprehend; and this, let us confess it at once, is what *the foreign artisans have hitherto understood far better than ourselves*. I. Dergleichen, welcher Herrn Gruner's Buch studirt, dürfte nicht so leicht in solche Fehler fallen, weil die Principien hierin offen dargelegt und entwickelt sind: die Behandlung, unter welcher jedes Ornament auf entsprechende Weise nachgeahmt oder angewendet werden mag — die Elementarformen in ihrer Kombination, sei es üppigkeitlich ihre reichen und glänzenden Ausbildung oder ihrer feinen Einfachheit: — alles dies wird der intelligente Musterzeichner zu fühlen und zu begreifen in den Stand gesetzt, und Dies, wir wollen es noch ein Mal bekennen, ist es gerade, was die fremden Künstler bisher um Vieles besser verstanden haben als wir selbst.")

Digitized by Google

messen, nämlich etwas steil aber nicht unlegant. Der Totalaffekt der Malerei ist prächtig und die technische Ausführung der Platte ausgezeichnet.

Tafel 39. Mosaikarabesken aus dem 13. Jahrhundert aus der Kirche St. Jacob dolla Turrita.

Tafel 41. 42. Malereien von Friesen, Sockeln und Pfeilern aus der Kirche St. Francesco zu Assisi. Höchst geschmackvolle Compositionen und kräftiges schönes Colorit.

Tafel 47. 48. Wundervoll ausgeführte Details aus den Malereien der Kirche St. Anastasia zu Verona aus dem 14. Jahrhundert. Die Farben dieser Tafel haben einen fast blendenden Glanz; besonders das Roth, welches, obgleich der Quantität nach keineswegs vorherrschend, doch die ganze Zeichnung charakterisirt, und daher der eigentliche rothe Faden der herrlichen Composition ist.

Tafel 49. Deckenmalereien in der Kirche St. Francesco zu Lodi. Elegant in der Farbe und höchst geschmackvoll in der Zeichnung.

Tafel 57—60. Wand- und Deckengemälde von Bern. Luini in der Kirche St. Ambrogio zu Mailand. Der Charakter der Composition ist leichter und freier als der in den vorigen Stücken, aber mit gleicher Eleganz und Schönheit in den Farben.

Die **vierte Abtheilung** umfaßt in 18 Tafeln die vorzüglichsten Palastdekorationen von Mantua, Rom und Verona. Die Mannigfaltigkeit der Zeichnungen und der Farbengruppirungen macht es unmöglich, den allgemeinen Charakter dieser Malereien anzugeben. Im Wesentlichen gehören die Compositionen theils dem gothischen, theils dem antiken Styl an, theils sind sie in der Manier der verschiedenen italienischen Schulen ausgeführt. Die durch ihre prachtvolle Ausführung und technische Vollendung anerkennenswerthesten sind:

Tafel 68. Segment eines geschnitzten und gemalten Thrones gehörten in den polnischen Krönungsschatz zu Mantua, in Originalgröße. Gold-Arabesken auf blauem Grunde. — Der Verfasser des erläuternden Textes nimmt bei dieser Tafel Anlaß zu der Bemerkung: We may also learn here, how erroneous is the opinion of those who think it a transgression of the laws of pure taste, to invest sculpture with colour. Hiegegen ist zu erwidern, daß die dekorative Architektur, wie die Ornamentik überhaupt nur in sehr vermittelter Weise zur Kunst gehört, und daß man an die ornamentale Holzschnitzer einen Thürflügel oder einen Gebälken nicht den Maßstab anlegen darf, der ausschließlich an die Statuar der menschlichen Gestalt, sei es in runder Form oder im Relief, zu legen ist. Sodann aber handelt es sich für die mit der Statuar verbundene Malerei doch immer nur um einfache Flächen, sei es, daß die von Leisten begrenzten Felder in einfachen Tinten colorirt sind, oder daß die verschiedenen regelmäßigen Absätze des Schnitzwerks verschieden gemalt sind. Will aber die Farbe am Statuarwerk die wirkliche Natur nachahmen — was bei der Ornamentik als solcher gar nicht vorkommen kann — so wird der Effekt der Sculptur selbst dadurch vermindert. Jener Einwurf zeigt also keineswegs, daß „die Meinung derer, welche in jener Verbindung der Malerei mit der Sculptur eine Ueberschreitung der Gesetze des reinen Geschmacks erblicken, irrig" ist, sondern zeigt nur, daß es für die ornamentale Kunst erlaubt ist, viele an sich unkünstlerische Verbindung einzugehen, und zwar deßhalb, und nur in dem Grade erlaubt ist, in welchem sich die Ornamentik selbst von der reinen Kunst — deren Modell immer die Natur bleibt — entfernt.

Tafel 70. Decken-Malerei und Fries von dem palazzo Vecchio zu Mantua, aus dem 16. Jahrhundert. Hier ist reine Malerei ohne Sculptur, auf blauschattirtem Grunde mit grünschillernden Arabesken umfaßte Zeichnung in Gold. Herrliche Farben.

Tafel 79. Bilderarchitekturornamente mit Malereien aus dem Vatikan von Raphael.

Tafel 80. Deckengemälde aus der Stanza della Segnatura im Vatikan von Raphael. Blau, Gold, Grün: auf 9 Hauptfächern dieselben, deren jedes eigenthümliche Compositionen enthält.

Wir schließen diese Andeutungen mit unsrer an ein bewundernswerthes Erstaunen grenzenden Anerkennung der eminenten Vollendung, zu welcher es die Chromolithographie der Gegenwart bereits gebracht hat. Die Reinheit und Pracht der Farben, die Präzision und Zartheit der Conture übertrifft Alles, was mit bisher in diesem Fache geleistet haben. Umsomehr erfreut waren wir, als wir aus dem Munde eines Sachkenners, der mit dem Herausgeber des Werkes, Herrn Ludwig Gruner, selber sich lange darüber zu unterhalten Gelegenheit gehabt, die authentische Versicherung erhielten, daß grade die letzten Hauptblätter, sowie die vorzüglichsten der vorhergehenden sämmtlich bei Winkelmann in Berlin gedruckt worden seien — und daß wir Deutsche also mit Recht darauf stolz sein können, ein solches Meisterwerk des lithographischen Farbendrucks geschaffen zu haben.

S.

2.
Die Lübecker Kunstausstellung im Jahre 1850

Von Dr. Gaedertz.

Die vorzüglicheren auf unserer Ausstellung befindlich gewesenen Historien und Genrebilder, als Leibl's „Lorenzkirch der Gierowitzen", Hasenclever's „Arbeiter und Stadtrath", Schrader's „Lechter Zephyrbote", haben zum großen Theile bereits anderswo ihre Beurtheilung und Würdigung erfahren. Zuerst hier in Deutschland ausgestellt war aber u. A. ein meisterhaftes Charakterbild „die Ueberschwemmung", in großer Dimension, von dem schwedischen Thiermaler C. F. Koerboe, ein Schüler des genialen Landseer, der Zeit in Paris. Zu treffen künstlerischer Auslösung hat dem Vernehmen nach seine Landsmännin Jenny Lind mit solchem Erfolge beigetragen, daß hiesem Gemälde, welches manchem Leier der „Kunstzeitung" durch einen wortbrolten Stich") bekannt sein wird, und das von einer überaus freien und derben Pinselführung des Künstlers zeugt, auf der Londoner Ausstellung im Jahre 1848 der Preis zuerkannt wurde. Es stellt den zerzweifelten Schmerz eines Neufundländer-Hundes dar, welcher auf der Spitze seiner vom Wogendrange fortgetriebenen Behausung, worau er festgekettet ist, und umgeben von seinen Jungen, ein Lamm der Ueberwelt, dem sicheren Untergange entgegensieht. Von wesentlichem Einflusse auf Stimmung des Beschauers, so wie auf den innern Werth der Darstellung selber, ist das verschwarze Element, welches seinem ächten Kunstwerke fehlen sollte, leiner jedoch von gar manchem Künstler unbeachtet gelassen wird; dies verschwindende Moment deutet Koerboe in seinem Bilde durch ein aus dem Hintergrunde aufsteigendes Rettungsboot an und läßt dadurch für den Beschauer eine wenn auch noch so schwache Hoffnung für die Geängstigten übrig, während andrerseits der am Hummel blasende und deutende Knab von einer nahenden Rettung nichts ahnet.

Außerdem will Referent sich nicht verlieren auf einige vortreffliche Landschaften, welche, wie bemerkt, fast überall sich ausgezeichnet, auf unserer Ausstellung vorzugsweise gut und reich vertreten waren, nach Vorausbemerkung einiger Worte über die wahre Bedeutung der Landschaftsmalerei, hier näher eingehen.

Eine Landschaft, soll sie auf den Namen eines wirklichen Kunstwerks Anspruch machen, darf vor Allem nicht eine Absicht der unorganischen Natur sein. Es muß vor Maler die Kunst darauf einwirken lassen. Das Geschaute muß von Neuem reproducirt werden, durch die den Künstler eigene künstlerische Auffassung muß es das Kunstgewand erhalten. Je mehr aber der Maler das landschaftliche Naturbild in sich aufnimmt und verarbeitet, und demnächst von innen herausbildet und als Gemälde auf die Leinwand bringt, desto mehr wird dieses von dem individuellen Geiste desselben an sich tragen, desto mehr wird es für das Product der Kunst gelten. So gestaltet es sich unter der Künstlerhand zu einem Universum, aus dessen eigenthümlicher äußerer Physiognomie sich eine bestimmte Sprache offenbart. Das einzelne Moment, welches harmonisch die einzelnen Gebilde sowohl als das Ganze durchdringt und sich als eine bestimmte Stimmung — wie in dem landschaftsbilde, so außerhalb desselben im Beschauer — geltend macht: das ist es, was wir die individuelle Seele der Landschaft nennen möchten. Um jedoch eine solche Stimmung hervorzurufen, dazu ist nicht nur die Begabung des Künstlers, sie dem Bilde zu verleihen, erforderlich, sondern ebenso sehr die Fähigkeit des Beschauers, sie zu begreifen, sich ihren Einflusse mit offenem Auge hinzugeben und die von Künstler angeschlagene Natursaite sympathetisch in sich selbst wieder klingen zu lassen. Nur eine solche Zusammenstimmung des Künstlers und des Beschauers bringt das Verständniß der hohen Poesie im Landschaftsgemälde zu Wege.

*) „The inundation" engraved by Dorey. Fr. 60 Fr. Der Kupfer ist auch in Berlin von J. Hesse eine gelungene Vielgrabirte erschienen. — Das Gemälde ist aus dem Besitze der geschätzten Sängerin in den eines hiesigen Arztes übergegangen.

Digitized by Google

— Wir wenden uns zunächst dem „Abend am See“ von Ant. Zwengauer in München zu*) — Hier ist die tiefste Ruhe und der tiefste Friede — wahrer Trost und Erquickung. Welcher Contrast mit der Außenwelt! Unwillkürlich fühlt sich jeder Beschauer angezogen von diesem Stillleben der Natur, über die das Gold der sich im See abspiegelnden Abendröthe zauberisch ausgegossen ist. Bei den geringen Mitteln, welche der Künstler in diesem durch eine große Klarheit — selbst bei der im Vordergrunde schon eingetretenen Dunkelheit — sich hervorthuenden Gemälde angewendet hat, ist nun so recht die poetische Wirkung, die mit ihnen erreicht wird, zu bewundern.

Während dieses köstliche Bild mehr einen lyrischen Charakter hat, möchten wir ein anderes als ein Naturepos bezeichnen. Graf Kalkreuth in Cöln hat uns im „Simplon“ die hehre Alpennatur mit der ihr eigenthümlichen Wucht der Formen vorgeführt. Die himmelanstrebende Größe der göttlichen Schöpfung bebt den Menschen über seine enge Wirklichkeit empor. Wenn die Kapelle in Wirklichkeit da nicht stände, der Maler brauchte in der That nicht eines solchen gar Stimmung des Beschauers mitzuerleben Aehnliches zu bedeuten; denn er würde einen unmittelbaren Eindruckes gewiß sein. Es ist früher Morgen; hinten werfen eben die Spitzen der Gletscher von der Sonne geröthet. Es liegt in dieser grandiosen Naturschilderung eine Wahrheit der Farbe und eine Energie des Pinsels, daß wir auf die Durchführung der Einzelnheiten — als der blühenden, noch in Morgenduft gehüllten Alpenkräuter im Vordergrunde — Anfangs kaum Acht hatten. Nur will uns das verdienstliche Gemälde allzusehr als ein Stück aus der Natur, wenn man will, als ein großes Studienblatt erscheinen; weshalb wir den Künstler auf den in dieser Richtung gewiß bedeutenderen Landschaftsmaler neuerer Zeit, Calame, als ein Vorbild hinweisen möchten.

Wir kommen jetzt zu einen Künstler, bei dem man nicht selten in Verlegenheit ist, weil man seinen Gemälde schlagerecht einsiktiren, welcher Gattung man dieselben einverleiben soll, — ob der Landschaft oder dem Genre? — Die beiden Bilder von Hermann Kaufmann in Hamburg: „der Sonntag Morgen im Winter“*) und „der Abend in einen holländischen Dorfe“ rechnen wir jedoch dieserwegen ganz unbedenklich — nach dem oben von uns entwickelten Begriff der Landschaft — den letztern Fache zu. In dem ersten Bilde, welches den Winter, wie er uns in der heimischen Natur entgegentritt, vorführt, läßt die Kälte den Beschauer nicht ab und macht ihn nicht frei. Die Ruhe der Natur ist mit der Sonntagsruhe in vollkommener Uebereinstimmung und zieht dem Ganzen eine eigenthümliche Weihe. Nicht blos der den Mittelgrund streifende Sonnenblick wärmt das Herz, sondern auch der volle Orgelton, den man aus der Kirche zu vernehmen glaubt. Mit einem Worte, es ist der Gottesfriede, drinnen und draußen! Wie die Kirchgänger der Kirche zuwandern, so wandert dieses Bild dem Herzen des Beschauers zu. Mit besonderem Glück gelingt Kaufmann, von dem wir früher eine Zeit lang manche Winterlandschaften sahen, der winterliche Luften, sowie das kahle mit Schnee bedeckte Baumgeäste, welches in unserem Gemälde die Kirche mit ihrem Kirchhofe rings umgibt.

Das andere Bild des gemüthreichen Künstlers stellt einen vor dem Sommerabend in unseren Dörfern dar, die in ihrer Art pittoresk und anziehend sind. Dieser schlichte, von jeder prätentiösen Zuthat freie Eindruck ist es, den der Maler bezweckt. Man fühlt sich darin ganz heimisch. Das abendliche sinnige Nachdenken ziehen der Kühe, die den Abendtrunk nehmenden Pferde — und wie sich Alles mit dem Dorfe im Teiche wiederspiegelt, gewährt einen eigenen Reiz. Dieser wohlthuende ruhige Abend thut dar, wie es überhaupt bei einem Bilde nicht darauf ankommt, daß es von tiefer Conception sei, sondern, wie es genügt, sobald es nur dem, was es gewollt, in Gedanken vollständig entspricht. — Die beiden Gemälde zeugen abermals von der einfachen Naturauffassung Kaufmann's, welche den Künstler malerische Stimmungen in den heimatblichen Naturscenen auffinden und solche mit einem anspruchslosen Sinn, aber in scharfer Charakteristik und frischer Unmittelbarkeit wiedergeben läßt.

Eine „holländische Dorf- und Canal-Ansicht“ von J. F. Verveer in Amsterdam*) zeichnet sich durch eine tüchtige Naturwahrheit, namentlich aber auch in perspectivischer Hinsicht aus. In diesem einfach reizenden Bildchen hat der bekannte Maler zugleich weniger einen Beweis der allgemeinen niederländischen bei den Technik liefern wollen, als — was es in vollem Maaße ist — ein Specimen von sicher Genialität eines freien und gewandten, nicht in minutiöse Ausführung sich verlierenden Pinsels. Der höchste Liebreiz, wie solchen eine holländische Ansicht zu gewähren vermag, ist hier erreicht.

Max Schmidt in Berlin ist ein Maler, welcher sich den Schönheiten einer südlichen Natur hingiebt und für deren anmuthige und poetische Momente einen offenen, heiteren Blick besitzt. „Bellagio am Comer See“**) bietet in solcher Naturschilderung den Ausdruck des heiteren Glückes. Die ganze Fülle des Reizes liegt auf diesem klaren See und ruchathmet Alles. Der Künstler bekannet einen leichten Pinsel, und wir glauben, es ist weniger thun, als dem den blauesten italienischen Himmel spiegelnden See und der durch die Beleuchtung etwas monotonen Umgebung zuzuschreiben, daß das Gemälde etwas tapetenartig erscheinen will. Vorzüglich gut ist dem Künstler das Terrassenjenseits des Mauerwerks im Vordergrunde, sowie das Volle und Hervortretende in den Laubpartieen der Pinie gelungen***).

Mappe für den Kunsthandel.

Neue Kupferstich- und Holzschnittwerke, Lithographien rc.

Entwürfe zu den Fresken in der Friedhofshalle zu Berlin von Dr. Peter von Cornelius in Kupfer gestochen von Julius Thäter; 11 Blätter in gr. Royal: mit Erklärungen in drei Sprachen. Preis 20 Thlr.

Die vier Reiter aus der Offenbarung Johannis von Dr. Peter von Cornelius in Kupfer gestochen von Julius Thäter. Preis 4 Thlr.

Carstens: Die Ueberfahrt nach Lucian, in Kupfer gestochen von Julius Thäter. Preis für 1 Exempl. vor der Schrift 6 Thlr., mit der Schrift 3 Thlr.

Panorama von Rom, aufgenommen vom Casino der Villa Ludovisi, von Dr. Emil Braun, in Kupfer gestochen von Carl Sproste. 9 Folioplatten mit Uebersichtsnetz. Preis 45 Thlr.

Die Ruinen von Rom, in Kupfer gestochen von Carl Sproste. — Die erste Lief. enthält 7 Blätter gr. Royal Preis 10 Thlr. Einzelne Blätter 2 Thlr.

Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae von Prof W. Zahn. Dritte Folge, Heft III. Gr. fol. Preis 8 Thlr. Prachtausgabe 14½ Thlr. Berlin, Theodor Reimer. Einzeln ist aus diesem Hefte zu haben: Perseus und Andromeda 1 Blatt in Farbendruck: 3 Thlr.

Landschaft von Lessing gestochen von W. v. Abbema Düsseldorf, J. Buddeus. Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Originalholzschnitten u. s. w. In treuen Copien von bewährten Künstlern unserer Zeit und als Bildwerk zur Geschichte der Holzschneidekunst herausgegeben von Rudolph Weigel. Heft 1—5; je 5 Blättern auf chinesisch Papier, auf Cartons aufgelegt nebst Text. In Mappen. Fol. Preis des Hefts 5 Thlr. Leipzig bei Rud. Weigel 1851.

*) Dieses Bild ist vom Lübecker Kunstverein angekauft worden.

*) Dieses von unserer Ausstellung nach der Königsberger gegangene Bild ist demnächst von dem dortigen Kunstverein angekauft worden.

*) Eigenthum des Referenten.

*) Das Bild wurde angekauft vom Lübecker Kunstverein.

**) Die statistischen und anderweitigen Mittheilungen über die Lübecker Kunstausstellung, sowie über die Organisation des norddeutschen Gesammtvereins, die wir der Güte des Herrn Directors Gaedechens verdanken, sind unter der Rubrik „Kunstvereine und Kunstinstitute“ zu finden. D. Red.

Digitized by Google

Kunstliteratur und Bibliographie.

Kunstliteratur.

The schools of Painting in Italy. Translated from the German by a Lady. — Second edition in three parts. London. John Murray 1851.

Die „Italienischen Malerschulen" gehen wieder einen erfreulichen Beleg dafür, daß man jenseits des Kanals seit einiger Zeit begonnen hat, der deutschen Literatur diejenige Aufmerksamkeit und Anerkennung zu Theil werden zu lassen, welche man ihr bisher — theils aus Mangel an Sprachkenntniß, theils aber auch vorzüglich aus nationaler Befangenheit — vorenthalten hat. Das sagenannte Buch ist nemlich eine Uebersetzung des entsprechenden Theils aus dem bekannten „Handbuch der Malerei" von Prof. Kugler, bereichert einerseits mit commentirenden und ergänzenden Noten von dem Engländer Charles Eastlake, andererseits mit einer ziemlich bedeutenden Anzahl xylographischer Illustrationen, welche von George Scharff auf Holz gezeichnet und von zwei der ältesten und renommirtesten englischen Xylographen, John Thompson und Samuel Williams geschnitten worden sind. Was die Uebersetzung betrifft, so ist nicht zu läugnen, daß sie im Allgemeinen, besonders was das rein Factisch-Historische betreffe, mit Sachkenntniß angefertigt ist; obwohl wir unsererseits in diesem Unternehmen keinen Grund zu einer besonderen „dankbaren Anerkennung" finden können dafür, daß England sich herabläßt, den deutschen Fleiß und die deutsche Tiefe auf seine Insel zu verpflanzen.

Was die Holzschnitte des oben genannten Werks betrifft, so tragen sie zwar ohne Ausnahme den echt englischen Typus. Indessen muß anerkannt werden, daß John Thompson der ausgezeichnete Schüler Robert Branstons, welcher mit ihm schon im Jahre 1817 „the club in a dialogue by Puckle" illustrirte, während sein Bruder Charles Thompson bekanntlich um 1820 die moderne Holzschneidekunst nach Frankreich verpflanzte) ebenso wie Samuel Williams, vielleicht die gewandtesten Techniker unter den jetzt lebenden Xylographen, die sittlich vorteilhaften Zeichnungen Scharffs mit einer gewissen Entsagung der englischen Freiheit ausgeführt haben. S.

Bibliographie der Kunst.

Die europäischen Malerschulen des Mittelalters und der Neuzeit in dem Leben, den Bildnissen und Werken ihrer großen Meister durch Wort und Bild dargestellt von Carl Blanc und August Ivanson, Directoren der Nationalmuseen und öffentlichen Kunstanstalten zu Paris, deutsche Ausgabe (erschient in vierundzwanzigtheiligen Lieferungen à 7½ Ngr. im Subscr.-Preis.)

Cours théologique et pratique de dessin linéaire, livis et ornament, par A. Le Béalle. 3me éd. Cours supérieur, 2me part. Architecture, perspective. In-4. (Delahain) 2 francs.

Die Knaupenpuppe von Rupo erklärt und in kunsthistorischer Beziehung betrachtet von Dr. Heinrich Wilhelm Schulz. Mit 3 Platten in Buchdruck. Preis 6½ Sgr. (Georg Wigand Leipzig.)

Die Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen von Prof. Vischer in Tübingen. Dritten Bandes Erste Abtheilung „die Kunst in ihrer Gliederung."

Von diesem ausgezeichneten Werke, dessen Fortführung einige Zeit durch manigfache Verhältnisse verzögert werden war, sind die zwei ersten Bände erschienen, von denen die Erste und Zweite (1846—47) die Metaphysik der Kunstwissenschaft und die Lehre vom Naturschönen und der Phantasie enthielt. Der dritte Theil behandelt die Allgemeine Künstlerde und zwar in drei Abtheilungen, deren erste vor Kurzem erschienene die oben genannte ist; die zweite wird die Lehre von den bildenden Künsten, die dritte die Lehre von der Musik und Poesie enthalten.

Annales Archéologiques publ. par Didron aîné. Tom X. 6 Livraison. Paris.

Antiquitäten.

— Em. de Rouge's Bericht über seine Rundreise durch die ägyptischen Museen in Europa. — Der Pariser „Moniteur" brachte in einer seiner Märznummern einen Bericht des Conservateurs der ägyptischen Galerien im Louvre, Herrn de Rougé, über die Resultate einer wissenschaftlichen Rundreise durch die neuen nebenüber ägyptischen Museen Europas, welcher manche bemerkenswerthe Thatsachen, unter anderem auch über die Entwicklung der altägyptischen Kunst enthält. Schon das „Ausland" — eines der wenigen deutschen Blätter, welche wissenschaftliche Originalberichte mit geschmackvollster Auswahl des Stoffes und sichtbarer Lust zu verbinden verstehen — hat auf diesen Bericht aufmerksam gemacht und besonders darauf hingewiesen, wie durch den erwähnten Bericht „der Beweis geliefert werde, daß die sogenannte ägyptische Unbeweglichkeit zu den Fabeln" zu rechnen sei. Indem wir diesem Urtheil durchaus beistimmen, möchten wir noch weiter gehen und behaupten, daß die Vorurtheile, welche über den kulturhistorischen und vorzugsweise über den künstlerischen Charakter des alten Aegyptens noch immer existiren, so mannigfach und so tief eingewurzelt sind, daß es wohl verschiedentlich wäre, wenn Männer, wie Richard Lepsius in einem besonders nun — vor allen Dingen — populären Werke die künstlerische Entwicklung Aegyptens ihren verschiedenen Phasen nach darlegen wollten. — Man hat die hergebrachte und mit Recht gerügte „Unbeweglichkeit" Aegyptens nicht nur im dürftigsten, sondern auch im ästhetischen Sinne verstanden und ihren Figuren jede Bewegung und jedes künstlerische Leben abgesprochen, ohne sich die Mühe zu geben, die derselben, aber allerdings nicht mit dem Maßstab des modernen Individualismus zu messenden Gestalten auf der Bildtafel der ägyptischen Kunst mit unbefangenem Auge zu betrachten, geschweige mit kunstgeübtem Blick zu studiren.

Herr de Rougé sucht in seinem Bericht nun jene dürftige „Unbeweglichkeit" als unwahr darzuthun, indem er folgende Phasen in der Entwicklung des ägyptischen Lebens bezeichnet: Bis zur 12. Dynastie hatte sich das alte Aegypten eine immer höher steigenden Entwicklung zu erfreuen. Beweis dafür liefern die Pyramiden und besonders das Labyrinth, dieser „unermeßliche Palast, welcher mit den vorpsiakischen Kunstgegenständen angefüllt war, und der als eines der Wunder der Welt betrachtet werden mußte." Ebendahin gehören die wahrscheinlich in die Zeit der dritten Dynastie fallenden Darstellungen der Hypogäen, welche in den sie bedeckenden und bereits ein vollständiges System enthaltenden Hieroglyphen ebenso für die literarische Bildung der alten Aegypter sprechen, wie die an ihnen und an den Sarkophagen aus jener Zeit vorhandenen Ornamente für ihre künstlerische Entwicklung Zeugniß ablegen.

In die 15. Dynastie (etwa 2500 vor unserer Zeitrechnung) fällt die Einwanderung der barbarischen Hirtenvölker aus Westasien, welche während eines halben Jahrtausends (15—18. Dynastie) die alte Bildung und Macht Aegyptens bis auf einzelne, jedoch noch immer großartige Spuren (Theramenen, Labyrinth) vernichteten. Bemerkenswerth ist hierbei, daß diese Ueberbleibsel sämmtlich Gräber sind, die wahrscheinlich von den oben Barbaren respectirt wurden, und daß vielleicht hierdurch die Meinung, als habe die ägyptische Kunst überhaupt eine Vorliebe für die Todten gehabt, als irrig sich beweist. Denn wer mag beurtheilen, was vor der Zerstörung der alten Tempel und Kunstdenkmäler durch die Hyksos die Lieblingsgegenstände der ägyptischen Kunst gewesen seien?

Gegen das 18. Jahrhundert vor Chr. nahm diese Unglückszeit ihr Ende. Die Hirtenvölker wurden vertrieben und es begann nun eine neue Kunstentwicklung, welche fast sämmtliche bis jetzt erhaltenen Kunstschätze Aegyptens aufgehören. Es ist diese

Digitized by Google

Periode als die eigentliche Blüthezeit der ägyptischen Kunst nach der Restauration zu betrachten, besonders was die Sculptur betrifft. Doch dauert diese Blüthe nur kurze Zeit; denn schon in der folgenden Dynastie zeigt sich ein merkliches Sinken der Kunst, welches indeß mit der XI. Dynastie (Bubastis) innehält und durch Psammetich, 600 v. Chr. (26. Dynastie) in der sogenannten „saitischen Aera" zu einer neuen Stufe künstlerischer Vollendung geführt wird. —

Damit hatte Aegypten seine Aufgabe in der Weltgeschichte erfüllt und gab das Scepter der Cultur an Griechenland, wie dies später an Rom ab. Zwar werden noch einige bedeutende Kunstdenkmäler in dieser Zeit der Umtartung geschaffen, wie die Goloss aus röthlichem Granit, von Ptolomäus Philadelphus und der Arsinoë, welche sich im Museum des Vatikan befinden; aber immerhin erreichen sie nicht die Höhe, welche die herrlichen Statuen des Psammetich und des Nectanabis bekunden.

Es geht also aus dieser flüchtigen Uebersicht der Geschichte der ägyptischen Kunst sattsam hervor, daß in ihr nicht nur keine „Universalgeschichte" und dürre Stabilität geherrscht, sondern vielmehr kein Volk im Alterthum so mannigfache Revolutionen und Schwankungen auf diesem, wie auf andern Gebieten, erfahren habe.

— Ausgrabungen auf der Via Appia in Rom. — Die seit einiger Zeit auf der Via Appia in Rom unternommenen und eifrig fortgesetzten Ausgrabungen führten täglich interessante Alterthümer an den Tag. Als besonders erfreulich werden sie für die archäologische Geschichte der heidnischen Zeit geschildert. Bereits sind mehre Gelehrte mit der Ordnung und Kritik der auf gefundenen Schätze beschäftigt, so daß zu hoffen steht, daß wir in Kurzem einiges Licht über den Charakter und die Bedeutung derselben erhalten werden.

— Tempeltrümmer an den Ufern des Euphrat. — Aus den Mittheilungen des Cap. Lynch in der asiatic society zu London über seine Forschungen am Euphrat scheint hervorzugehen, daß dort noch manche für die Kunst werthvolle Entdeckungen gemacht werden dürften. Cap. Lynch sprach seine Bewunderung aus über die zwischen Eredun nun Aschalak gelegenen Ruinen einer alten Stadt, in welcher er das alte Heliopolis (Nesaphe) erkannt hat; und hebt besonders die Trümmer eines Tempels hervor, dessen noch ziemlich gut erhaltene Grundmauern von dem Reichthum und der Größe des Gebäudes eine hohe Vorstellung erregen. Der von den Mauern umschlossene Raum hat einen sehr bedeutenden Umfang und enthält den Hauptaltar des Tempels mit zwei ihn flankirenden und durch herrliche Säulenreihen von weißem Marmor von ihm getrennte Seitenaltäre. Die ganze Länge des Tempels beträgt 150 Fuß, seine Breite mit Einschluß der Seitenflügel etwa 120 Fuß, worvon 40 Fuß auf die Flügel und 80 Fuß auf den Hauptkörper kommen. Die Säulen sind reich in der Ornamentik, aber ohne sich an eine der bekannten Säulenordnungen anzuschließen. Anstatdem sind noch mehrere prächtige Bogen erhalten, welche sich neben den Säulenreihen erheben und auf niedern Strebepfeilern ruhen. Das ganz verschwundene Dach scheint nicht unmittelbar auf den Seitenmauern aufgelegen zu haben, sofern man man noch in der Höhe die Ueberbleibsel einer wahrscheinlich rings herum laufenden Galerie erblickt. — Weiter schildert Cap. Lynch mehre schöne Ruinen, welche am rechten Euphratufer eine Strecke weiter unterwärts liegen, wie die Stadt Haidbi und der byzantinischen Periode; in deren Nähe sich auch einige merkwürdige Gräber befinden, in denen der Reisende noch verschiedene auf eine besondere Weise einbalsamirte Todten gefunden hat.

— Römische Grabmonumente bei Bonn. — Kürzlich sind, nicht weit vom Kölnthor der Stadt Bonn, auf dem Wege nach Rheindorf von einige hundert Schritt von der Stelle, wo im Jahre 1819 das römische Lager aufgefunden wurde, verschiedene zu einem römischen Grabmonument gehörige mit Sculpturen bedeckte Steine ausgegraben worden, deren größter eine in einer tiefen Nische ausgehauene Portraitbüste eines Mannes zeigt. Ueber der Nische erblickt man Stambarten, Fetzreichen, Schilde ꝛc. emblematisch angeordnet. Die Büste ist gut conservirt und läßt die Hand eines geschickten Bildhauers erkennen. Auf einem andern Steine befindet sich ein männliches und ein weibliches Reliefbrustbild, auf einem dritten Inschriften, architektonische Ornamente ꝛc. Die Steine lagen 5—4 Fuß tief unter der Erde in horizontaler Schichtung neben einander und zwar mit den Sculpturen nach unten gekehrt, und schienen nach Zerstörung des Grabmonuments zur Belegung des Weges verwandt worden zu sein.

Kunst-Industrie.

1. Kunstgewerbliche Novitäten.

Silberner Tafelaufsatz von Wagner und Sohn in Berlin, Hofjuweliere Sr. Maj. des Königs von Preußen. Eigenthum der Verfertiger; zur Londoner Ausstellung gesandt.

Dieses in mehrfacher Hinsicht kostbare Werk der feinsten Kunstindustrie ist gegen 4½ Fuß hoch, der Durchmesser der Schale beträgt 2½ Fuß und das Silbergewicht 179½ Mark (also beinahe 1 Ctr.). Die hier folgende poetisch sinnige Beschreibung derselben verdanken wir der Güte des Herrn Hofrath F. Förster.

Der silberne Tafelaufsatz von Wagner mit Fruchtschale, Figuren und Gruppen in theils graphener theils getriebener Arbeit, mit Arabesken reich verziert, stellt in seiner Composition

Die Culturstufen der Menschheit

dar. „Der Mensch, im Kampfe mit der Natur, wird vom Genius zum Siege und zur Verklärung geführt."

Wenn sich so mancher Künstler älterer und späterer Zeit versucht fühlte, den Schild des Achilles nach Homers Dichtung in Zeichnung oder plastisch nachzubilden, so dürfte es eine nicht minder würdige Aufgabe für die Poeten sein, die in der Werkstatt des Herrn Wagner für die Ausstellung in London gearbeitete Fruchtschale zu besingen. Sei es uns gestattet, blos aus einer tiefen poetischen Conception hervorgegangene, mit vollendeter Meisterschaft ausgeführte Kunstwerk mit einem Epigramm zu begrüßen:

Der Genius.

Sagt, wer führt in den Kampf mit der nächt'gen Natur noch den Menschen,
Führt ihn zum Sieg, zum Orgus seiner gefühlten Größe?
Wer verleiht ihm Ordnung und Zier, wer den Adel der Begeisterung,
Wissenschaft, bildende Kunst, tröstende Religion?
Das ist, der Dämon besiegend, den finstern, feindig empörtheit
Aus der unsichtbaren Welt frei zu dem Reiche des Lichts!
Genius, du nur allein gewährest den Muth, zu vollbringen
Thaten, den Göttern gleich, Genius du nur allein!

Den Grundgedanken des Kunstwerkes haben wir versucht in vorstehendem Epigramm auszusprechen; die Grundform können wir als die der Säule bezeichnen, indem wir an dem Aufbau des Ganzen den Fuß (Basis), den Schaft und das Capitäl, das letztere als Träger einer Figur, unterscheiden.

A. Der Fuß. Die Menschheit auf der ersten Stufe der Bildung: das Leben der Nomadenvölker in drei Gruppen dargestellt.

1. Der Hirt, die Schalmei blasend, neben sich zwei Schafe und als getreuen Wächter den Hund.
2. Der Jäger, zu seinen Füßen erlegtes Wild und Geflügel, neben sich den jagdvorstehenden Gefährten.
3. Der Fischer mit der Angelruthe und dem Netze. Die vorwitzige Forelle hat sich verbeißen lassen und angebissen: Fische mancherlei Art sind in das Netz gegangen*).

*) Die Thiere sind von der kunstgeübten Hand des Thierbildhauers Wolff modellirt. Anm. d. Red.

Digitized by Google

B. Der Schaft wird gebildet von einem kräftigen Stamme, umgeben von drei weiblichen Figuren. Durch sie finden wir die Menschheit dargestellt auf der höheren Stufe des freien Wohnsitzes und des Eigenthums.

1. Der Feldbau, eine kräftige Gestalt mit Kornähren in der Hand, das Füllhorn mit Früchten gefüllt.
2. Der Weinbau, eine Winzerin mit Reben, Weinland und Trauben.
3. Der Gartenbau, eine Gärtnerin, mit reichem Kranze geschmückt, sich selbst und ihre Blumen zur Blumenschau stellend.*)

C. Das Capitäl wird von einer Fruchtschale gebildet, um welche ein Relief der kunstvollsten getriebenen Arbeit als kreisförmiger Fries gelegt ist. Hier beginnt der Genius in höherer geistiger Thätigkeit, auf den Gebieten der Industrie, der Künste und Wissenschaften sich wirksam zu erweisen. Mit richtigem Sinn, feinem Kunstgefühl und geschickter Berechnung des Raumes hat der Künstler die mannigfaltigen Beschäftigungen, welche er hier darzustellen hatte, an eine große Anzahl Kindergruppen vertheilt, deren Körpergehen so naturgetreu geformt, deren Bewegungen so graziös und mannigfaltig sind, wie sie, außer von Fiamingo, wohl von keinem älteren oder neueren Künstler dargestellt worden sein dürften.

Mehr als einhundert der allerliebsten Kinder-Figuren bilden die verschiedenartigsten Gruppen, und obschon, auf welche Stelle des belebten Kreises wir unsern Blick richten mögen, wir sind überall in dem Mittelpunkte befindlen, so scheint es doch in der Absicht des Künstlers gelegen zu haben, auch den Anfang, Verlauf und Abschluß eines vollendeten Kreises menschlicher Thätigkeit vor die Anschauung zu bringen; versuchen wir es, ihm zu folgen. Wir unterscheiden zwölf einzelne Hauptgruppen:

Erste Gruppe. Die erste Arbeit des Einwanderers, mag er nun aus dem Paradiese in Westen, oder aus Europa in neuester Zeit vertrieben worden sein, ist: den Urwald zu lichten, Bäume zu fällen, die Hütte zu bauen. —

Zweite Gruppe. Die Hütte gewährt nicht hinreichenden Schutz gegen Wind und Wetter; der Steinbruch wird eröffnet und die Granitblöcke herbeigeschafft, um das festere Haus von Stein und den Tempel von Marmor zu erbauen.

Dritte Gruppe. In das Haus aber und in den Tempel halten die Laren und Götter ihren Einzug; der Bildhauer haucht Leben in den kalten Marmor, das Ideal des Göttergebildes tritt aus der verschlossenen Hülle hervor. Musik begleitet das heilige Fest; die Räthsel der Natur zu ergründen, versenkt sich der Denker in die Tiefe der Wissenschaft.

Vierte Gruppe. Bald genügt dem forschenden und eroberndem Geiste nicht mehr, was die Oberfläche darbietet, er mißt die Tiefe des Meeres mit dem Senkblei und steigt in die eröffneten Gruben der Erde hinab. Hier blinken ihm glänzende Metalle entgegen, er fördert sie zu Tage und macht sie sich die ihm feindseligen Elemente dienstbar; das Wasser muß die Räder und Hämmer in Bewegung setzen, das Feuer das harte Gestein in Fluß bringen, um das Erz auszuscheiden.

Fünfte Gruppe. Wenn es beschlossen ward, im unfruchtbaren Thale zu wohnen, der gewöhnlich an das einförmig beschränkte Tiefen; wer aber an dem Ufer des Stromes, an dem Gestade des Meeres sich ansiedelte, in dem erweckten die rauschenden Wellen des Flusses oder die Aussicht auf das unendliche Meer die Sehnsucht nach fernen, unbekannten Landen. Der Nachen wird gezimmert und gleitet den Fluß hinab, das Schiff wird gebaut, die Segel aufgespannt, der Anker gelichtet, das Steuer gerichtet und seinem guten Glück und den Sternen vertrauend, schifft ein Columbus, ein Vasco de Gama, ein Cook und Forster hinaus in das Weite, und eine neue Welt wird entdeckt.

*) Diese symbolischen Figuren, sowie die Gestalt des Genius sind vom Prof. Fischer modellirt, desgleichen das Relief um die Schale.
Anm. d. Red.

Digitized by Google

Sechſte Gruppe. Die in die Ferne ziehenden Schwäne deuten die Sehnſucht an nach den Inſeln der Hesperiden.

Siebente Gruppe. Jene Eilande der Seligen gehören der Fabel an, oder ſind in den tiefen Schooß des Meeres verſunken. Den Einwanderer in die neue Welt erwarten hier Kampf und Arbeit, wie in der alten. Zwei mächtige Verbündete ſind es, durch welche er die Eroberung vollbringt: das Pferd und das Eiſen. Jünglinge haben das wilde Roß gebändigt und üben deſſen Lauf im Wettrennen zum Ziele.

Achte Gruppe. Die Felder müſſen geſchützt, die Wälder von dem gefährlichſten Feinden des menſchlichen Fleißes, dem Wilde, gereinigt werden. — Eine Oberjagd.

Neunte Gruppe. Gymnaſtiſche Uebungen; die urſprünglichſte, unter aller Zonen und Himmelsſtrichen verbreitete Waffe ſind Pfeil und Bogen.

Zehnte, elfte und zwölfte Gruppe. Der ſchönſte Lohn, welcher den Sieger nach dem Kampfe, den glücklichen Jäger nach der Heimkehr erwartet, iſt: der gefüllte Becher, von liebender Hand ihm gereicht. Kleine Bacchanten und Bacchantinnen führen den gezähmten Panther herbei, ſie ſchwingen die Thyrſusſtäbe und reichen der verführeriſchen Schaar der Amoretten, welche mit den zierlichſten Kindern der Piſche den Reigen aufführen, die gefüllte Schale. —

Der irdiſche Lauf iſt vollendet; ſchon haben am Schluſſe deſſelben Amor und Piſche uns angedeutet, wohin der Genius ruft, welcher nun in eigenſter Geſtalt hervortritt. Der Palmbaum unter ſeinen Füſſen deutet an, daß, wer ihm folgt, den ewigen Frieden gewinnt, die Fackel in der einen Hand, daß es der Weg der Verklärung iſt, den er uns führt. Den dreiköpfigen Dämon in Drachengeſtalt, der ihn mit Schlangenwindung und giftigem Zahne zu verletzen drohte, hat er furchtlos im ſiegreichen Kampfe mit mächtiger Fauſt erwürgt und in ferneiger Siegesgewißheit ruft er uns das Wort des großen Dichters zu:

„Wen der Gewalt, die alle Weſen bindet,
Befreit der Mann ſich, der ſich überwindet.“

Berlin im April 1851.

F. Förſter.

Schließlich bemerken wir noch, daß der Guß ſämmtlicher Theile des Aufſatzes in der Werkſtatt des Bildhauers Wolff vollendet iſt, mit Ausnahme der von Herrn Albert Wagner ſelbſt in Silber getriebenen Reliefs auf der Schale. D. Red.

2. Entwürfe für kunſtgewerbliche Gegenſtände.

So ſchwierig es, wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Uebergänge, in vielen Fällen iſt, eine einfache und beſtimmte Unterſcheidungslinie zwiſchen dem bloß praktiſchen Gewerbe und der Kunſtinduſtrie zu ziehen, und ſo große Unklarheit in Folge dieſer Schwierigkeit ſelbſt unter den gewerblichen Künſtlern über den eigentlichen Begriff der Kunſtinduſtrie und über die Grenzen herrſcht, welche ſie einerſeits vom bloßen Gewerbe, andrerſeits von der freien Kunſt trennen: ſo nothwendig ſcheint es, das Princip dieſer Sphäre einmal vom rein äſthetiſchen Geſichtspunkte aus zu betrachten.

Worin beruht das Weſen der Kunſtinduſtrie?

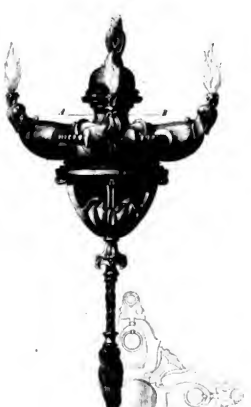
1. Glockenzug.

Woraus begründet ſich das Anrecht eines Gegenſtandes der Induſtrie oder Kunſt auf den Titel eines „Kunſtgewerblichen Produkts?“

Digitized by Google

Das Produkt der Kunstindustrie — das leuchter ein — ist weder ein Produkt der bloßen Industrie noch ein Werk der reinen Kunst, sondern beider Sphären haben an der Herstellung

2. Deckenrosette zur Ampel.



3. Ampel.

derselben Antheil. Wie groß dieser Antheil und von welcher Art derselbe ist? — dies ist nun näher zu bestimmen.

Der Industrie gehört ein solches Produkt theils durch seinen realen Werth — z. B. bei Gold- und Silbersachen durch seinen Metallwerth — theils durch seinen praktischen Nutzen an. Das letztere Moment ist sehr wesentlich. Denn ein kunstgewerblicher Gegenstand verliert sofort seine Bedeutung, oder wird viel mehr aus einem kunstindustriellen Produkt ein reines Kunstwerk, sobald sich seine praktische, den materiellen Bedürfnissen der civilisirten Welt entsprechende Bestimmung damit verbunden löst. Nicht minder wichtig ist auch sein realer Werth; und es ist hierbei daran zu erinnern, daß, je geringer die Materie des Gegenstandes — bei sonst gleicher Vollendung der künstlerischen Form — ist, desto mehr sich derselbe durch die Verringerung des blos industriellen Interesses aus der Sphäre der Kunstindustrie in die der reinen Kunst erhebt. Denn vom Standpunkt der letztern aus kann es keinem Zweifel unterworfen sein, daß ein Gebilde aus gemeinlichem Thon unter Umständen einen weit höheren Werth haben kann, als ein Produkt aus massivem Golde. — Der reale Werth also einerseits und der praktische Brauchbarkeit unterseits stammiren das Anrecht der Industrie an den kunstgewerblichen Gegenstand.

Der Kunst gehört dagegen derselbe einzig und allein durch seine künstlerische Form an, mit welcher jene industriellen Momente gewissermaßen umhüllt und bekleidet sind.

4. Becher.

Das Alles erscheint völlig klar und zweifellos, soweit es sich um die Bestimmung des Antheils der beiden Sphären in ihrer Getrenntheit handelt. Die eigentliche Schwierigkeit liegt aber eben darin, daß sie nicht getrennt sind, sondern trotz ihrer Verschiedenheit, trotz ihrer extremen Stellung zu einander, trotz der darin begründeten gegensätzigen Antipoden eine Verbindung miteinander eingehen sollen, deren Frucht ein in sich harmonisch gegliedertes, beide Extreme zu ihrem Recht bringendes und doch zugleich in sich versöhnendes Produkt ist.

Die Möglichkeit dieser Versöhnung liegt in der einheitlichen Natur des Menschen. Nicht der Inhalt allein läßt eine Sache, einen Gedanken poetisch oder prosaisch erscheinen, sondern auch die Form, und diese Form gehört wiederum nicht blos dem Dinge an, sondern auch dem Auge, das es betrachtet, nicht dem Gedanken

Digitized by Google

allein, sondern ebenso sehr dem Geiste, der ihn denkt. Die Natur und ihre Reize, welche den dichterisch fühlenden Menschen begeistern, lassen den Forstmann, welcher in seinem Kopfe die Menge der Klaftern überrechnet, die aus einem Walde geschlagen werden können, kalt. Dasselbe Verhältniß findet auch in dem Kulturleben statt. Die täglichen Bedürfnisse, Essen, Trinken, Schlafen, die Liebe, der Wein — sie haben ihre prosaische, oft bis zur brutalen Rohheit extravagirende Seite, sie haben aber auch ihre poetische, bis zur zartesten Empfindung gereinigte Verehrung.

5. Tragsäule.

Man pflegt die Emanzipation der materiellen Genüsse von der Prosa des Raumbedürfnisses mit dem allgemeinen Namen des „Luxus" zu bezeichnen und an diesen Ausdruck eine Menge Vorwürfe zu knüpfen, deren geringster der ist, daß der „Luxus" etwas Ueberflüssiges und Nutzloses sei. Allerdings, vom Standpunkte des materiellen Bedürfnisses ist der Luxus etwas Ueberflüssiges, aber die Poesie selbst, die Kunst, Theater, Concerte, ja die gesammten Wissenschaften: kurz Alles, was den Menschen über die Stufe des Naturinstinktes erhebt, ist in diesem Sinne „Luxus". Freilich etwas Ueberflüssiges, aber — —

Was uns betrifft, die wir allein das Aesthetische im Auge haben, so müssen wir gestehen, daß wir den Luxus, d. h. jene poetische Verklärung der materiellen Bedürfnisse, die Unterordnung des Stofflichen darin unter das höhere Moment des ästhetischen Geschmacks, die Verklärung der Materie zur künstlerischen Form — kurz: die Idealisirung des Genusses überhaupt für eine der größten Errungenschaften der Civilisation erkennen.

Das Kriterium der Civilisation auf diesem Gebiete hat ein großes, und schönes Ziel, nämlich die Rückkehr zur edlen Einfachheit und künstlerischen Wahrheit des von den Schlacken der Materie gereinigten Geschmackes. Werfen wir, um hiefür einen eklatanten Beleg zu geben, einen Blick auf die Geschichte der Mode. Durch alle scheinbaren Wunderlichkeiten und regellose Capricen derselben zieht sich doch ein rother Faden hindurch: das Streben nach Einfachheit und Grazie. Der höchste Luxus in der modernen Mode zeigt sich nach der einen Seite hin in der Kostbarkeit der Stoffe, nach der andern aber in der anmuthigen Eleganz des Schnittes, in der feinen Harmonie der Farben, in der künstlerischen Simplicität der Form. Diese letzteren Momente, welche vom künstlerischen Gesichtspunkte allein maaßgebend sind, begründen das, was man in den höheren Regionen der Gesellschaft unter „Geschmack" versteht.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zur Kunstindustrie zurück!

Die Schwierigkeit der Bestimmung ihrer Grenzen liegt, wie gesagt, in der extremen Stellung der beiden Sphären, denen sie in gleicher Weise angehört, und in der Forderung, daß der Gegenstand derselben zur vollständigen Versöhnung gebracht werde. Wenn

6. Metallaschenkrug.

7. Stockknopf.

nun der kunstindustrielle Gegenstand einerseits einer durchaus praktischen Bestimmung fähig sein, andererseits aber in seiner Form künstlerisch gestaltet sein muß, so ergiebt sich hieraus, daß es die Aufgabe der Kunstindustrie ist, in ihren Produkten jene Idealisirung des materiellen Bedürfnisses anzubahnen, die wir oben als das Wesen des Luxus bezeichnet haben.

Das Verhältniß, in welchem der praktische Zweck eines kunstindustriellen Produkts, z. B. eines Tafelaufsatzes, eines Bechers, eines Möbels u. s. f. zu seiner künstlerischen Form steht, die harmonische Beziehung, welche dieser oder jener Kunstsinn, diese oder jene künstlerische Idee auf den praktischen Zweck des Gegenstandes hat, die Leichtigkeit, mit welcher sich das künstlerische Moment an das praktische anschmiegt, das Gleichgewicht überhaupt, welches zwischen den beiden Momenten stattfindet, so daß weder der praktische Zweck zu sehr hervortritt, noch die künstlerische Form jenen erdrückt und als Nebensache erscheinen läßt. Dies Alles sind Fragen, welche wohl bei der Betrachtung eines vorliegenden Produkts entschieden, nicht aber als allgemeingeltende Prinzipien aufgestellt werden können.

Indessen lassen sich in der Sphäre der Kunstindustrie doch zwei Hauptgattungen der Gestaltung unterscheiden, denen als dritte eine Mischung beider hinzugefügt werden kann.

Die eine derselben ist die symbolische Gestaltung, worunter wir alle diejenigen Gestaltungsformen verstehen, welche als Basis für

Digitized by Google

8. Cigarren-Aschbecher.

die Ausführung eines bestimmten Produktes sich einer einfachen künstlerischen Idee bedienen, die dann allerdings in mannigfachster Gliederung zur Erscheinung kommen kann. Ein solches kunstgewerbliches Produkt ist z. B. der oben beschriebene Wagner'sche Leuchter, der in welchem eine einfache Idee „die Entwickelung des menschlichen Geistes" in reicher Gestaltung durch symbolische Gruppen durchgeführt ist.

Die zweite Gestaltungsart ist die ornamentale, die Arabeske im weitesten Sinne. In ihr erkennen wir das eigentliche Gebiet der Kunstindustrie. — Indem wir uns vorbehalten, auf diese bei den Gestaltungsformen zurückzukommen, geben wir jetzt zur Erklärung der beistehenden Entwürfe für Kunstindustrie über.

---

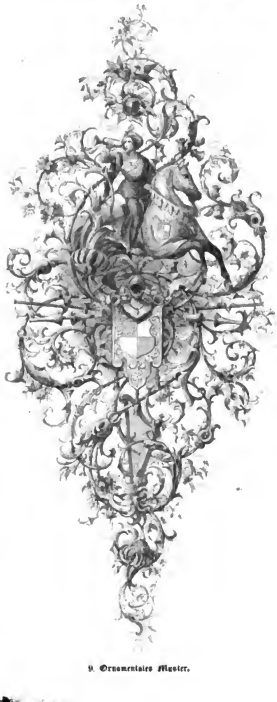
1. Glockenzug von Rob. Kretschmer in Leipzig entworfen. — Die beiden Glöckner, sowie Alles, was den eigentlichen Griff bildet, sind in Bronze oder Silber auszuführen. Die aus demselben Metall bestehenden Glocken dienen zur Verkleidung des beweglichen Knies, woran die ganze Schnur befestigt wird. Der Glockenstrang selbst kann entweder ebenfalls aus Metall bestehen oder aus einer rothseidenen Schnur mit angeflochtenen Knoten von beliebiger Stärke.

2. 3. Eine vierdochtige Ampel mit dazu gehöriger Deckenrosette, komponirt vom Architekten Herrn Wiedemann in Dresden. — Diese Ampel ist entweder in Guß oder getriebenem Blech auszuführen, mit Ausnahme des vergierten Rosettenhakens, der nur in Guß herstellbar ist. Im Ausgange der Ampel, nach unten zu, befindet sich ein runder Körper von gefärbtem Porzellan in einem Netz von Bronze oder Blech. Metalle mit Erden zu verbinden, regten die Franzosen in den letzt vergangenen Jahren wiederum an, und es ist die Sache eines jeden Komponisten, die Reize dieser Zusammenstellung durch Farbe u. s. w. noch zu erhöhen.

4. Ein Becher von gefärbtem Porzellan mit Bronze von demselben. Hier ist der porzellanene Hauptkörper in ganz einfachen Formen dargestellt, und das Angenehme in der Wirkung liegt nur in der Ruhe der leeren Flächen, dem gutheilen Glanze des metallenen Ueberkreises gegenüber. Daß durch das magische Einfangungsvermögen der Lichtstrahlen und das Reflektiren derselben die Komposition in ihrem Totaleindruck nicht zerrissen wird, liegt in der Form und in der Neigung der Linien.

5. 6. 7. 8. Tragsäule, Weinflaschenkorb, Stockknopf und Cigarren Aschbecher von dem Architekt Herrn Lipsius in Dresden. Die letztern drei Gegenstände bedürfen keiner Erläuterung. Rücksichtlich der Tragsäule ist zu bemerken, daß sie aus Gußmetall, je nach ihrer Größe aus Gußeisen, Bronze, Zink rc. auszuführen ist und in der Mitte von Salons zur Tragung des Deckenbalkens und zugleich zur Leitung von Heizröhren rc. bestimmt ist. Im kleineren Maßstabe ausgeführt, ist sie in verschiedener Verziehung zur Tragung von Gesimsen, Balkons rc. zu verwenden.

3. Ornamentale Entwürfe für gewerbliche Künstler.



9. Ornamentales Muster.

Digitized by Google

Offene Correspondenz.

Herrn Kunsthändler S.... in Berlin: Um Ihrem Wunsche genügen zu können, ist es unumgänglich nothwendig, daß Sie die Redaction in den Stand setzen, sich durch eigene Prüfung von dem Werthe des Werkes und danach auch von der Angemessenheit der über dasselbe handelnden Kritik zu überzeugen. Von dem Resultate dieser Prüfung hängt begreiflicher Weise allein die Möglichkeit der Aufnahme des uns zugegangenen kritischen Artikels ab; und obschon die Redaction im Allgemeinen den Grundsatz befolgt, Kritiken von fremder Hand nicht aufzunehmen, weil sie für die Beurtheilung der ihr zu diesem Beruf zugekommenen Werke stets regelmäßigen Berichterstatter hat, so will sie doch — die Uebereinstimmung der beiderseitigen Ansichten vorausgesetzt — gern diesmal eine Ausnahme machen; und ermartet sie demnächst die Uebersendung des betreffenden Werks.

Die Redaktion.

Herrn W. K...n in Düsseldorf: Dank, aber zugleich die Bitte, außer dem Maltum auch das Multa zu berücksichtigen.

Die Redaction.

An sämmtliche Herren Correspondenten und Mitarbeiter der Kunstzeitung: da der Unterzeichnete sofort nach der Ausgabe des 2. Heftes eine Runtreise durch Deutschland antreten wird, so bittet derselbe, Briefe und Mittheilungen innerhalb des Zeitraums von 20. Mai bis zum 15. Juli nicht an die Redaction in Berlin, sondern an die Expedition der Kunstzeitung in Leipzig zu adressiren.

Der Redacteur Dr. Max Schasler.

Erklärung der Kunstbeilagen.

1. **„Landschaft nach dem Regen“**. Originalzeichnung auf Stein von **Wilhelm Gentzy** in Leipzig. — Dies auf dem Stein komponirte Bild führt uns eine pittoreske Partien vor, an denen besonders der Harz und der Thüringerwald so reich sind. Ein lange andaltender vollströmender Gewitterregen hat die Natur erquickt: im Hintergrunde steht man noch den letzten Schauer davon einen Theil der Bergkuppe auf die fern liegenden Felsen verschleiern, während ein anderer Theil derselben schon bestimmter und der Vordergrund durchaus klar und frisch hervortritt, in dem glänzenden Schmuck der sich im Lichte spiegelnden Wassertropfen. Die kleine, zwischen den Gräsern hindurchrieselnde Quelle der schmalen Schlucht, welche auf der einen Seite durch einen moosbewachsenen Felsen, auf der andern durch eine Gruppe vom Winde bewegter Fichten begrenzt ist, hat sich durch den Regenguß in einen brausenden Feldbach verwandelt, der „in rauschenden Cascaden von Zacke zu Zacke springt“ (siehe „Versuch einer Physiognomik der Waldbäume“ S. 34). Auch die herabhängenden Zweige der Bäume, die niedergedrückten Kräuter tragen sichtliche Spuren des vorübergegangenen Unwetters; aber die Raubvögel haben bereits, gelockt von der wiederhergestellten Klarheit des Himmels und der Reinheit der erfrischten Atmosphäre, ihre Schlupfwinkel verlassen und wiegen sich in dem durchsichtigen Aether: Alles deutet auf eine nahe bevorstehende Erheiterung der ganzen Landschaft hin. — Dem Künstler ist besonders die frische Farbe gelungen, der sich überall auf Fels und Boden und Baumwerigen sowohl im hellen Lichte, wie im dunkeln, in Folge der Nässe stark reflectirenden Schatten erkennen läßt.

2. **„Faust und Mephistophheles vor dem Hochgericht vorbeireitend;“** Zeichnung von **J. J. Kirchhoff**, Holzschnitt von **Eduard Kretschmar** in Leipzig. — Dies Blatt ist aus der späteren Zeit des leider zu früh verstorbenen Künstlers (geboren 15. Juli 1796, gestorben 30 Dec. 1818). Kirchhoffs Gemälde zeigen im Allgemeinen bei seiner bisherigen Richtung eine ernste Innigkeit der Empfindung in der Composition und eine große Sorgfalt in der Ausführung. Seine Hauptbilder: „Ossian, die Stimme seines Vaters hörend“, „der Kampf Fingals mit dem Geiste zu Lodo“, „der wilde Jäger“, „der heimkehrende Pilger“, besonders aber „das Jüngstmerlager“ geben dafür mannigfaltige Belege. Was seine Zeichnungen für illustrirte Werke betrifft, so sind darunter besonders zu erwähnen seine Blätter zu Dollers „Geschichte des deutschen Volks“, „die Geschichte der Kreuzzüge“ von Sporschil, die „Jünfrirte Zeitung“, deren artistischer Vorstand er in seiner letzten Zeit war, sowie „die Völkerschlacht von Leipzig“ und „Lieder und Balden“ ꝛc. Eine der großartigsten Zeichnungen auf Holz, welche in der neuern Zeit überhaupt ausgeführt sind, ist sein „Tod Gustav Adolphs in der Schlacht bei Lützen.“ Diese von Eduard Kretschmar erst in letzter Zeit für die Veröffentlichung vorbereitete Holzplatte mißt 2 Fuß 7 Zoll in der Länge bei 2 Fuß Höhe. — Was das dem gegenwärtigen Hefte der Kunstzeitung beigegebene Blatt betrifft, so führen wir zur Erklärung der Scene die betreffende Stelle an:

Nacht, offenes Feld.

Faust. Mephistopheles.

(auf schwarzen Pferden daher brausend).

Faust.

Was weben die dort um den Rabenstein?

Mephistopheles.

Weiß nicht, was sie kochen und schaffen.

Faust.

Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.

Mephistopheles.

Eine Hexengesellschaft.

Faust.

Sie opfern und weihen.

Mephistopheles.

Vorbei! Vorbei!

Wir schließen mit der Bemerkung, daß Kirchhoff in dieser, wie auch von Cornelius in einer dasselbe Thema behandelnden Composition, die angeführte Stelle aus dem „Faust“ mißverstanden haben, insofern hierin offenbar die Gestalten um den Rabenstein nicht als Teufel, sondern als Engel dargestellt sind, die dort das Grab Gretchens einweihen. Mephistopheles nennt sie, weil er die Absmeisterei Fausts davon ablenken will, eine „Hexengesellschaft“ ein Ausdruck, der wahrscheinlich zu jenem Mißverständniß Veranlassung gegeben. ...r

Expedition der Kunstzeitung: Eduard Kretschmar in Leipzig. — Redacteur: Dr. Max Schasler in Berlin.

Schnellpressendruck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Digitized by Google

Deutſche Kunſt-Zeitung.

Die „Exposition générale des Beaux-Arts“ in Brüſſel.

Von

R. Fiſcher.

In den erfreulichſten und bedeutſamſten Folgen der Londoner Induſtrieausſtellung, deren ganze Segensfülle ſich mehr und mehr offenbaren und über alle Lande ausſtrömen wird, gehört die, den 15. Auguſt eröffnete und den letzten October zu ſchließende, allgemeine Kunſtausſtellung zu Brüſſel. Der vom 16. März datirte „rapport au roi“ des Miniſters des Innern, Ch. Rogier, weiſt ausdrücklich darauf hin, daß die von allen Nationen veranſtaltete Induſtrie-Ausſtellung in London es höchſt wünſchenswerth erſcheinen laſſe, diesmal „den Kreis der belgiſchen Kunſtausſtellung zu erweitern“ und ihn den Künſtlern aller Nationen zu eröffnen, und hebt ſchließlich hervor, daß „beide Ausſtellungen ſich gegenſeitig ergänzen“ und ſo ein Ganzes von der höchſten culturhiſtoriſchen Bedeutung bilden würden. Der König Leopold, ein ebenſo inniger Verehrer der ſchönen Künſte als ein treuſorgender Vater des Volkes, wohl erwägend, daß eine ſolche „exposition générale“ dem Lande nur zur Ehre und Wohlfahrt gereichen könne, billigte nicht allein in ſeinem, vom 19. März datirten, „arrêté royal“ den Vorſchlag des Miniſters, ſondern beauftragte ihn zugleich, die Commiſſion zu ernennen, deren Leitung dieſe ebenſo wichtige als erfreuliche Angelegenheit anvertraut werden ſolle. Dieſe „Commission directrice“ wurde aus vierzehn Mitgliedern zuſammengeſetzt, und zwar dem Architekt Coppens in Brüſſel, dem Architekt Cluyſenaer in Brüſſel, dem Communalrath Debacker in Brüſſel, dem Hiſtorienmaler De Keyſer in Antwerpen, dem Schöffen Fontainas in Brüſſel, dem Maler Leys in Antwerpen, dem Maler Madou in Brüſſel, dem Miniſterial-General-Secretair Materne, dem Academie-Direktor Navez, dem Miniſterial-Diviſions-Chef Romberg, dem Bildhauer Simonis in Brüſſel, dem Miniſterial-Diviſions-Chef Van der Belen und dem Profeſſor Van Eyken, an deren Spitze als Präſident trat der Kammer-Repräſentant und Bürgermeiſter von Brüſſel Ch. de Brouckere.

Um die Gallerien des Muſeums ſeiner Kunſtſchätze nicht zu berauben, ward die Aufführung eines beſonderen Gebäudes in dem Hofraume des Muſeums beſchloſſen. Von drei Seiten von dieſem unmittelbar umgeben, bietet es nur die vierte der Anſicht dar. Dieſe eigentliche Front iſt ohne allen architektoniſchen Prunk und erhält ihren Schmuck nur durch in die Fenſter gemalte Ornamente und von den Geſimſen luſtig herabflatternde Flaggen der vertretenen Länder und Staaten. Der Geſammtraum beſteht aus neun Sälen, welche ſich um einen Mittelſaal gruppiren, in dem wir die coloſſale, auf dem Muſeumsplatze ſelbſt ſtehende, Statue Carl's von Rothringen erblicken. Dieſelbe iſt mit rothen Divans und Blüthenſtauden umgeben und gewährt, ganz abgeſehen von ihrem Kunſtwerthe, einen ſehr erfreulichen Anblick. In den Salons ſelbſt laden zwiſchen den Statuen aufgeſtellte, gepolſterte, mit rothem Plüſch überzogene, Bänke und Divans zu behaglichem Kunſtgenuſſe ein. Die zu den Gallerien des Muſeums führende Treppenrotunde kann als ein zehnter Salon betrachtet werden, da in ihr Aquarellen, Zeichnungen, Kupferſtiche, Medaillen und andere kleine Kunſtſachen aufgeſtellt ſind. In einigen Zimmern des Muſeums finden wir noch verſchiedene architektoniſche Entwürfe. Die Säle der Ausſtellungsgebäudes ſind ſämmtlich von oben beleuchtet und die Wandflächen mit dunkelviolettem Leinwand überſpannt. Das ganze Arrangement iſt einfach und zweckmäßig, und macht einen ſehr angenehmen Eindruck. Den Gemälden ſelbſt iſt nach ihrem Kunſtwerthe, ſowie nach ihrer Größe und Ausführung der gebührende Platz geworden.

Sehen wir nun von dieſen ebenſo zweckgemäßen als anſprechenden Aeußerlichkeiten ab und fragen zunächſt, ob dieſe Ausſtellung inſofern als eine „générale“ betrachtet werden könne, als ſie ein deutliches Bild von den geſammten europäiſchen Kunſtſtufen

Digitized by Google

den gibt, namentlich was die Malerei anbelangt, so müssen wir diese Frage mit Nein beantworten, da wir leider von den bedeutendsten deutschen, französischen und englischen Künstlern nichts vorfinden. Vorzugsweise gilt dieß von der Historienmalerei. Doch abgesehen von diesem Mangel, den wir um so weniger hochanzuschlagen haben, als diese Ausstellung als allgemeine die erste dieser Art ist, so bietet sie eine reiche Fülle vorzüglicher Werke dar, aus denen wir, in nationaler Hinsicht, die belgischen, französischen und holländischen, in sachlicher Beziehung, das Beste hervorheben müssen. Die Gesammtzahl der Kunstwerke beträgt 1479, von denen etwa 940 Belgien, 500 Frankreich, 120 Deutschland, 80 Holland, 20 Italien, 10 die Schweiz sandte. Eines stammt aus Spanien. Was die Thätigkeit der eigentlichen Jury anbelangt, so hätte sie die abweisende Kritik, namentlich in Beziehung auf das Porträtfach, mehr vorwalten lassen können.

In dem folgenden Berichte nun beschränken wir uns nicht sowohl auf die Anführung der Vorzüglichsten, als auch auf allgemeine Bemerkungen von kritisch-historischem Interesse, da es uns zu weit führen würde, all' die einzelnen Vorzüge der hervorragendsten Meisterwerke zu beleuchten, vornehmlich aber das Gebiet der tabellarischen und richtenden Kritik zu bereiten. Wir der Historiker lieber von Gross- und Erhebendem berichtet, so gerichte es auch dem Kritiker zu größerer Freude auf das Großvolle und Gelungene hinzuweisen. Also nur dieß, zu einem übersichtlichen Bilde zusammengefaßt, ist unser Augenmerk und das Folgenden Inhalt.

Mit den Historiengemälden beginnend, vereint die erste Gruppirung, und ist der Hauptglanzpunkt und Sammelplatz der Ausstellung: Louis Gallait's „Egmont und Horn, deren Leichen von dem Grand-Serment von Brüssel die letzte Ehre erwiesen wird". Gallait gehört zu den Historienmalern, welche sich von der Autorität der Tradition, namentlich in kirchlich-religiöser Beziehung, vollständig emancipirt und zu der lichten Höhe des freien Schöpferaufschwungs emporgeschwungen haben. In allen seinen Werken spiegelt sich dabei, bei voller künstlerischer Weihe, das individuelle, naturkräftige, charakteristische, reale Dasein ab. Nicht wolkenumwallte wesenlose Gestalten, mögen wir sie Engel oder Heilige nennen, schweben von seiner Leinwand hernieder mit ihrem süßlichen Lächeln, oder in ihrer gasslosen Verzückung, sondern Menschen sehen und handeln dort, Menschen, wie sie waren, wie sie sind, voll Mark und Blut, voll Geist und Charakter, voll Kraft und Leben. Nicht verdunkelnde Phantome der Lüge und Unnatur sind seine Werke, sondern leuchtende Wahrheiten des innersten Naturwesens, in denen Geist und Empfindung, Seele und Leib zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt. Eines Gallait, eines Lessings Werke wirken, weil sie das Werk von Ideen und Principien, das freie Werk von freien Geistern sind. Der wahre, durch die Idee der Freiheit und des Lebens geläuterte, Patriotism und Humanism, das sind die Mächte, welche einen Gallait beseelten und darum so gewaltig aus seinen Werken zu uns sprechen. Von beiden, dem Patriotism wie dem Humanism, in sich eins, für sich verschieden, liefern die beiden ausgestellten Werke glänzende Beweise.

Bevor wir zur Beurtheilung seines Historienbildes schreiten, eine kurze geschichtliche Bemerkung. Der Grand-Serment oder Serment de Rauxdame war die älteste der fünf Bürgerverbrüderten Brüssels, und zwar die der Armbrustschützen. Diese Waffe wurde später mit Lanzen vertauscht. Nur den Würdenträgern war es im 16. Jahrhunderte gestattet, Bolzen zu tragen, weshalb wir den Oberführer auf unserem Bilde mit einem solchen erblicken. Den Namen „Serment" führten diese Gilden erst, nachdem sie dem Souverain, wie der Stadt den Eid der Treue geschworen. Der Schauplatz der Handlung ist die Klosterkirche der Recollets, in welche gegen vier Uhr, unter dem Geläute des genannten Sermentes, die Leichen gebracht wurden.

So einfach und erschütternd, wie der Hergang selbst, so einfach und erschütternd ist auch das Werk der Kunst, was wir vor uns erblicken. Auf einer Bahre ruhen die beiden Leichname, mit einem schwarzsammtenen Bahntuche überdeckt, auf dem ein großes silbernes Crucifix liegt, so daß man nur das beiden Häupter auf einem weißen Kissen erblickt. Hinter ihnen ist der Altar, an welchem ein Mönch die Messe anzündet. Die Mittelgruppe bilden zwei spanische Offiziere, an einem Kirchenpfeiler stehend, rechts, zu Füßen der Gespreizten, stehen die Mitglieder des Sermentes, ihren Führer an der Spitze. Nicht eine Handlung voll physischen Kraftaufwandes, voll Formenreichthums und Farbenschöne sehen wir vor uns, der Schwerpunkt, die historische, unwandelbare Bedeutung und Macht ruht in der tiefen, ergreifenden Wahrheit des psychischen Lebens, eine Wahrheit, welche zugleich in der Einfachheit und Ruhe der Composition, wie in dem Ernst und der Strenge des Colorits ihren vollen ungetrübten künstlerischen Ausdruck findet.

Vornehmlich ist es der Führer des Sermentes, eine edle, schöne Heldengestalt, welcher als Repräsentant des Bewußtseins, des Charakters, der Geschichte des niederländischen Volkes Aug' und Herz fesselt. Sein schmerzumflortes Auge blickt starr und thränenlos auf der Opfer der Tyrannei hin, sein Herz ist gebeugt durch das traurervolle Schicksal der theuern Helden und durch den schweren Verlust, den das Vaterland durch ihren Tod erlitten, aber sein Sinn, seine Kraft, sein Muth ist nicht gebrochen, vielmehr gelobt er sich, bei dem Anblicke dieser Leichname das verhaßte Joch der Knechtschaft zu brechen. Dieser heroische Entschluß erfüllt sein wundes Herz mit neuer Lebenskraft. Solche Männer, wie sie da vor uns stehen, wohl erschüttert durch das schreckenvolle Ereignis, aber nicht entmuthigt und entkräftet, können nicht lange die Entehrung der Sclaverei ertragen. Eine Mannigfaltigkeit von Empfindungen und Eindrücken bietet sich in ihren Zügen dar, von dem, welcher in sich zusammend mit thränenerfüllendem Auge von den Leichen sich abwendet, als könne er diesen Anblick nicht ertragen, bis zu jenem, der mit rachesüchtiger Brust auf sie glühend hinstarrt. Einen ebenso künstlerischen als natürlichen Gegensatz bilden die beiden spanischen Offiziere, die mit tückisch durchbohrendem Blicke die Niederländer betrachten, als wollten sie in die tiefste Tiefe ihrer Gedanken und Pläne spähend hineinschauen. Der Klosterbruder verrichtet, die Kerzen anzündend, theilnahmlos sein kirchliches Geschäft, ihm sind Egmont und Horn nichts als Leichen, wie sie so oft vor seinem Altare stehen. Eine feelenvolle, tiefergreifende Wahrheit, eine kräftige, geistvolle Charakteristik, ein ächt historisches Element belebt unser Kunstwerk und erhebt durch des Künstlers Genius die Macht der Geschichte zu einer Macht der Poesie, die alle Zeiten überdauert und jedes Menschenherz erfaßt. Unser Werk ist in der wahrsten Bedeutung ein religiöses, denn es trägt in sich die Idee des freien menschlichen Bewußtseins.

Ein zweites geist- und charaktervolles Bild ist ein Porträit, welches durch des Künstlers Idee zu einem Idealporträit erhoben wird, weshalb wir es hier gleich anfügen. Er führt daffelbe mit den inhaltsreichen zwei Worten ein: „art et liberté". Ein junger Slavak, eine Violine in der Hand, steht in einem nackten öden Gemach, welches von der Natur seinen einzigen Schmuck erhält in Gestalt einer Weinrebe, die durch das Fenster sich hineinrankt. Das freie, stolze, natürliche Selbstbewußtsein thront auf seiner Stirn, der Genius der Kunst leuchtet aus seinem schwärmerischen Auge. Kein buntes Band und Kreuz schlingt sich um seinen Hals, nur eine alte Ledertasche hängt von der Schulter herab, kein gold-

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

geschickte Hoffnung schmückt die freie Brust zusammen, ein saftiges braunes Gewand kleidet den markigen Leib. Freiheit und Kunst sind die Hauptthemen, denen er sich weiht und die den Stempel ihrer erhabenen Würde ihm aufgedrückt haben. Ohne Freiheit keine Kunst, die Natur ist die Mutter von beiden, das ist die Idee, die Wahrheit, welche unser Meister in hoher Vollendung ausgedrückt hat. Was ist Krone und Purpur gegen dieses stolze Bewußtsein der Kunst und der Freiheit! —

Diesen Werken Gallait's reihen sich noch einige werthvolle Malereien im Fache der Historie an. Wittkamp stellt uns die „Ankunft des (i. J. 1645) aus Holland verbannten Hugo Grotius in Rotterd", und den „Bürgermeister von Delft, Hugo van Groenewegen, vor dem Rathe Wilhelms von Oranien" dar. Beide Gemälde verdienen wegen ihrer lebendwarmen, sprechenden Charakteristik und gehaltvollen Durchführung volle Anerkennung. Auch in Brittmann's „Bigilius, dem Zorne Attila's Trotz bietend", manifestiren sich die innern wie äußern Vorzüge der belgischen Schule, lebendige Charakterwahrheit und harmonische Farbenkraft. Comte in Paris schildert uns wahr und greifvoll das „Conseil intime Carl's IX. von Frankreich". Catharina von Medici, der Herzog von Anjou, die Marschälle von Tavannes und Retz, der Kanzler von Birague und A. de Gondy sind versammelt, um den König zu bewegen, den Befehl zur Bartholomäusnacht zu ertheilen. Die Mitten der Medicäerin, die Verstellungen Anjou's, der Unwille und die Unentschlossenheit des Königs sind wahr und bestimmt gezeichnet. Coomans in Brüssel, Gamphausen in Düsseldorf und Sterfeck in Berlin liefern Schlachtgemälde, der eine „die Eroberung Jerusalems, durch die Kreuzfahrer", der andere „Carl I. in der Schlacht von Naseby", der letzte „den Marschall Albrecht Achilles im Kampfe mit Nürnberger Reitern, deren Standarte er erobert". Das Feuer hat sein wesentliches Verdienst in der lebendigen Auffassung und Farbengebung, das andere in seiner Composition und Zeichnung, das letzte in der Gewandtheit und Tüchtigkeit des ganzen Machwerks.

Die kirchlich religiöse Malerei, mäßig vertreten an Zahl, übergehen wir wegen ihres geringen Kunstgehaltes. Nirgends eine großartig edle Composition, eine seelenvolle Innigkeit, eine erhebende Begeisterung. Sie ist nicht mehr schöpfungskräftig, denn an die Stelle des kindlich anbefangenen Glaubens ist auch in der Kunst die unbeseligende Macht des Gedankens und Selbstbewußtseins getreten.

Eine reiche Fülle meisterlicher Malwerke bietet jedoch das Genre, namentlich das belgisch-französische, welches sich in den Sphären bewegt, die wir in literarischer Beziehung, Humoreske, Satyre, Roman, Zeitbild, Sittengemälde, Novelle u. s. w. nennen, während sich das deutsche, vermöge der germanischen Sentimentalität, seltner über die Ballade, Legende und Idylle erhebt. Höchst anziehend und interessant ist es, bei dieser Gelegenheit die artistisch-nationellen Sphären von Verschiedenheiten in Styl, Behandlung und Malweise in ihren geschichtlichen Gründen und Elementen zu studieren, Elemente, Sphären, die alle in der Natur selbst ihr belebendes Centrum und ihre Erklärung finden.

Der schnellen und geschichtlichen Uebersicht wegen ordnen wir den reichen Stoff nach den Nationalitäten.

Beginnen wir mit den Belgiern, so verdient zuvörderst erwähnt zu werden De Keyser's „Elisabeth, Alanson verheirathet". Obwohl der Idee als der Handlung nach ist der Gegenstand etwas Alltägliches und gehört daher in das Genre. De Keyser hat seinem Hauptwerk in dem schönen und harmonischen Colorit. Seine Elisabeth mit ihren lieblichen Jungfrauen klingt wie eine sanfte melodische Musik zu uns herüber. Die magnolienartige Lebende zu den Füßen der holden Gebenspenderin würde einem Gudo Ehre machen. Der Composition mangelt es jedoch an Schönheit und Rundung, sowie der Zeichnung an Strenge und Correctheit. Der Zartheit des Colorits, sowie der ganzen Auffassung und Haltung nach schließt sich an De Keyser würdig an, Van Lerius, der uns ein großes Tableau „die Kindheit" und ein kleines, „Paul und Virginie" vorführt. Letzteres im Besondern ist von hohem Zartsinn und Liebreiz. Vor den Sonnenstrahlen sich schützend halten beide ein großes Palmenblatt über ihre Häupter, welches sie in ein zauberisches Clairobscur hüllt, eine höchst schwierige Aufgabe für unseren Colo risten, die er voll kommen gelöst hat. Während uns in Van Lerius's „Paul und Virginie" das süße Glück der Liebe und Unschuld zulächelt, klagt uns in Gernaert's „Blinden und seinen Führer" das tiefste Leid und Wehe entgegen. Die Charakterwahrheit in dem starr gewordenen Grese und seinem leidenden Führer, einem hohen Knaben, den das Siechthum und das Bewußtsein des Elendes zu Boden drückt, ist von hinreißender Wirkung. Leys vornehmlich ist in seinen Gemälden, dem „Fest", welches die Armbrustschützen in Antwerpen dem Rubens zu Ehren veranstalteten", dem „Modell", dem „Bürgermeister Sit bei Rembrandt", der „Vorschau" und dem „Almosen" als moderner Rembrandt. Alle sind zeichnen sich durch eine geistreiche, wenn auch eigenthümliche Auffassung und Behandlung des Stoffs, im Besonderen aber durch eine meisterhafte Durchführung, einen satten, kräftigen Goldton, ein treffliches Helldunkel und durch die Mannigfaltigkeit der ansehenswerthen Lichtmotive aus. Madou's „Herden" ist eine treffliche Satyre auf den Polizeistaat. Ein armer alter Violinspieler mit seiner Tochter wird von der hohen Rath der Polizei geführt von einer Masse beiderbarster Constabler im Costume des Zeitalters Ludwig XIV. Die Polizeimeister nehmen das Verhör vor und das Protokoll auf. Ueber dem Kamine prangt Salomo's Urtheil als ein Zeichen der hier thronenden Weisheit und Gerechtigkeit. Um die verhängnißvolle grüne Tafel sehen die hochnäsigen, bepferdeten Polizeikommissionairs, mit stolzverachtender Anstrengung auf den Dokumenten und das verbrecherische Corpusdelicti, die Geige und die bedauerlichsterweise zerbrochen, herabblickend. Der alte Geiger wird von zwei Constablern vor dem Großtame der Polizeigewalt zu Boden gedrückt. Madou's zweites Bild führt uns in den Kreis einer holländischen Landfamilie. Um ein Kind auf dem Schooße der Mutter gruppiren sich spielend und scherzend Männer und Frauen. Ein vornehmer Reisender mit seinem Diener nehmen lächelnd und wohlgefällig Theil an diesem stillen Familienglück.

Hunin beginnt in seiner „Conscription" eine tüchtige Künstlerschaft. Wir befinden uns in der Vorhalle eines Stadthauses, in welchen Sitzungssaale, den wir im Hintergrunde erblicken, die Vorsitzung zum Militärdienste stattfindet. Eine Gruppe junger Landleute, denen das Loos ihre Freiheit bewahrt hat, kommt zujubelnd die breiten Stufen herab, welche aus dem Saale in die Vorhalle führen. Ihre werden sie von Freunden und Aeltern freudig empfangen. Andere, welche das Loos in die bewaffneten Reihen führt, stehen mißmuthig und trauernd in dem Kreise der Ihrigen, von Aeltern, Geschwistern, Geliebten getrösket oder Abschied nehmend. Aus diesem Kreise führt uns Willems in einen „Auctionssaal", in dem wir eine zahlreiche Versammlung von Künstlern, Cavalieren, Damen, Mönchen u. A. antreffen. Das Costume ist das der Mitte des 17. Jahrhunderts. Ein Gemälde wird soeben vorgezeigt und versteigert. Charakteristik und Durchführung bezeugen ein seltenes und gereiftes Talent, und gründliches Studium. Mathysen schildert uns den verschlossenen Kupferstecher „3. Callot unter den Zigeunern, das Portrait ihres Häuptlings mit Kohle auf die Mauer der Kerkerhalle zeichnend". Die abenteuerlichen Gestalten Mathysen's sind ächte Capritmo's Callots. Bei allen Vorzügen und Verdiensten ist jedoch das Bild nicht frei

Digitized by Google

von Carricatur und Dissonanz, im Gefühl wie in der Farbe. Stevens's „Hagenott" ist eine kühne, charaktervolle Gestalt. Auf eine tüchtige Stütze an der Mauer, Gothaus's Leiche am Galgen, blutklebend, fügt er voll edeln Zornes seine Linke in die Seite, während seine Rechte das blanke Schwert, Rache gelobend, drugt, die Spitze in die Erde gesenkt. Auch Storm's Mönche, „während einer Schlacht und Plünderung ihre Schätze und Schriften in ein unterirrisches Gemach versenkend", zeichnen sich durch lebendige Auffassung, Wahrheit und Farbengebung aus.

Verhaenden, Victor Delacroix, Debocker, Wauters, De Noter, Delsoffe und Duckmans gehören uns in das stille gemüthliche Innere des Familienlebens. Verhaenden's alter, bemitleidigter „Violinspieler" in dem Vorgemache reicher, hochmögender Herren, um ihnen bei der Mittagstafel aufzuspielen; Delacroix's unerwartete „Ankunft der Großältern"; Debocker's „Maler mit seiner Familie" in seinem kunstgeschmückten Atelier; Wauters's „Mandolinenspieler; De Noter's „junge Hausfrau" mit ihrem Söhnchen, der ihrerseriosen Magd und dem seidenhaarigen Wachtelhündchen; Delsoffe's „Musikfreunde", und Duckmans's „Spitzenklöpplerin" sind Kunstwerke, in denen Geist und Gemüth mit Ausführung und Technik wetteifern.

Als moderne Teniers können unter den belgischen Gemälden die Cabarets und Kermessen von Leabelis, Schaer und Lavareis, und als moderne Wouwerman's eingeine Arbeiten von Francia und Moerranhout betrachtet werden.

Als nächste Stamm- und Kunstverwandte reihen wir den Belgiern an die Holländer und zwar: Hollander, Bles, Hoppenbrouwer, Von Schendel und Van Hove.

Hollander erweist sich in seinen „Lästimen Neugkeit", zwei junge Damen in Nikoskleidern bei der Lectüre eines Briefes, in Auffassung, Styl und Colorit als moderner Terburg; Bles behandelt in seiner „jeune mésnage et une vieille tante" auf eine höchst geist- und gemüthvolle Weise Boileaus X. Satyre: das junge, bei dem Ostesspiel eingeschlummerte Ehepaar, die eintretenden, verwunderten, lachenden Jagdfreunde, die alte, auf ihrem Postito den Morgenchoral in stilleliger Erbauung spielende, Tante, bilden ein ungemein anziehendes, seelen- und charaktervolles Familiengemälde; Hoppenbrouwer schildert und leicht und gewandt das heitere Winterleben auf dem Strome; Van Schendel, der berühmte Lichtmaler, führt uns in die Wohnung und Familie eines Wilddiebs, nach Steel's Novelle „der Rosenwirth", und auf einen Marktplatz von Rotterdam mit seinem lampenbeleuchteten Buden und Tischen, den stattlichen Käuferinnen und Händlerinnen, auf welche der Mond und seinem Silbergewölk freundlich herabblickt; und Van Hove entzückt uns in seinen „Musen von Amsterdam", zwei reizenden frischen Jungfrauen, welche sich in dem weiten, klosterähnlichen Wäschgemach mit einem liebeskrischen beschäftigen und von der heranmahnenden nennendsten Aufsherin überrascht zu werden fürchten, ein in jeder Hinsicht reizendes „interieur hollandais".

Das französische Genre ist auf das Würdigste vertreten, durch Meissonier, Chavet, Jfabey, Guillemin, Perignon, Froucals, Roquerplan und Bécaugee.

Meissonier's „Duellant", der seinem Waffengange mit kaltem Blute den Stahl wählend und prüfend, den schönsten le Duay gleichend, und sein „Tabackrauchen", eine meisterhafte Miniature in Oel; Chavet's „Romanze", „Geständniß" und „Politiker", Bilder von hoher Grazie und Eleganz und zarter Empfindung und Charakterstrikt; Jfabey's „grand' coue", ein höchst geistreiches historisches Charakterbild, etwa aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts; eine Fürstin, die Freiherrin ihres Landschlosses herabsteigend, wird von ihrem Hofe auf das ehrerbietigste begrüßt; Guillemin's „Gelöst-Schachspieler"; Perignon's „Algierrein", vor dem Bade sich entkleidend, von der feinsten Zeichnung und Farbe, von der plastischen Wahrheit und Wirkung, im Lichteffect den Riedel's ähnelnd; Francois's „Ballspieler" in dem von mächtigen Wasserkünsten durchrauschten Parke der Villa Conti bei Frascati; Roquelplan's „Spanierinnen an dem Brunnen des großen Feigenbaums in den Pyrenäen"; und Bécaugee's liebreizende „Gouvernante einé jungen Gelehrten"; sie hat in seiner Abwesenheit soeben das Frühstück auf den mit Büchern und Papieren bedeckten Arbeitstisch gestellt und schenkt mit ihrer kleinen zarten Hand den duftenden Mocca in die blumengegierte Schaale, zartere, sehnsüchtigere Gefühle in ihrem jungfräulichen Busen tragend, sind Kunstwerke, bei denen Betrachtung einem wohl weird und welche reichen Stoff darbieten, diese einzelnen interessanten und liebichen Situationen, welche die genannten Meister zu ihrer Darstellung erwählt, zu langen anziehenden Romanen und Novellen auszuspinnen. Ist es doch eben der feinliche Prüftein eines jeden wahren Kunstwerkes, daß es dem Geiste und der Phantasie einen weiten Spielraum eröffnet und sie stets von neuem mit seiner unwiderstehlichen magnetischen Kraft an sich zieht und belebend durchdringt.

Wir bedauern um so mehr diesen Beifall auf die deutschen Malwerke des Genre nicht ausdehnen zu können, als sie von namhaften Künstlern, wie J. Hübner, C. Hübner, J. Becker und Hasenclever verrühren. Sie stehen nicht allein, wie bereits im Allgemeinen bemerkt, an Poesie, Erfindung, Geist, so wie an Colorit und Technik, denen der belgisch-französischen Künstler weit nach, sondern auch ihren eigenen früheren Arbeiten, was namentlich gilt von C. Hübner und J. Becker. Es ist in der That höchst bedauerlich, den Rückgang wahrnehmen zu müssen, welchen Hübner's „Brautleute" und „Bestellungsgang", im Vergleiche zu seinen Webern und seinem Jagdrecht, welchen Beckers „tüchtige Bauern" im Vergleiche zu seiner Kirchhofsscene bewerkt. Beide Gemälde, das eine, Brautleute vom Lande vor ihrem Pastor, ohnehin schon ein bereits oft behandeltes Thema, das andere, eine junge reiche Dame, eine arme Proletariersamilie unterstützend, sind zwar von recht biederem Schrot und Korn, allein — man ist auf den ersten Blick seerlig und befriedigt. Auch seine „Wohlthätersin" mit ihrem klobigen Kutscher hinter sich, dessen Kork vielleicht einige Schinken oder abgelegte Kleider birgt, die das gnädige Fräulein nicht mehr mag, ermangelt des feineren feinlichen Bewußtseins, des poetischen Esprits und Jartsinns. Alles ist recht gut gemeint und derb gemalt, nicht ohne Talent und Charakter, aber auch nichts weiter. Im Allgemeinen bemerken wir nur, daß die ganze Auffassung viel zu materiell ist. Beckers „tüchtige Landleute" sind zwar trefflich componirt und gezeichnet, aber höchst mangelhaft ausgeführt. Das Motiv selbst ist gut gewählt und scheint den letzten Ereignissen entnommen zu sein. Preußische Militärkolonnen eröffnen das Feuer und Gefecht im Hintergrunde, in der Nähe eines Dorfes, auf welchem seine feierlichen Bewohner fliehen, sich um einen alten, klug und kühn drreinschauenden Bauersmann sammelnd und von ihm Rath und Hilfe erwartend. Hasenclever ist in seiner altdeutschen „Schule" und „Prüfung Jobs's" vertreten. Wie übrigens, beiläufig bemerkt, H. auf ein Dutzend das Maul aufsperrender Kinder so viel Zeit und Mühe verschwenden konnte, ist unbegreiflich. Ein höchst langweiliges und unfruchtbares, d. h. geistloses Sujet. J. Hübner bringt unter dem vornehmen Titel: „das goldene Zeitalter" eine Gruppe von Kindern, die sich muthwillig unterhalten. Ein paar nackte störende Jungen sind zuweilen sehr bestehende Repräsentanten des „goldenen Zeitalters". Zeichnung und Colorit, beide recht sauber und correct, können die geistige Armuth nicht ersetzen. Began's „Italienische Wingerfamilie" zeichnet sich durch lebendige Auffassung und glän-

Digitized by Google

jendes Colorit aus. In Jubertuhler's „Trappisten", welcher bei dem Graben seines Grabes einen gold'nen Helm mit einem Todtenschädel findet, spricht sich ein tiefes Gefühl, eine ernste Betrachtung, eine ergreifende Wahrheit aus, die er an den Spruch, Ecclesiast. XII. 9 knüpft: Der Staub kehrt zurück zum Staube ꝛc.

Räthselhaft muß die Kunst zum Schlusse des Genre noch einen Italiener in Venedig, Servi's in Venedig. Er giebt uns eine Episode aus den Feldzügen Napoleon's in Italien, eine reiche, lebendige Composition von gewandter, malerischer Behandlung.

Die vorzüglichsten Portraits lieferten: Gallait, Begas, Perignon, Vetter, Portaels, Navez, Chauvin und Decaisne.

Stehen die eingesandten deutschen Malereien im Fache der Historie und des Genre den belgischen, französischen und holländischen weit nach, so zeichnen sie sich doch in der Landschaft rühmlichst aus. Namentlich ist Düsseldorf auf das glänzendste vertreten. Das Meisterbild, dem wir unter allen den Preis zuerkennen müssen, ist von unserem A. Achenbach. Durch zerklüftetes, moosiges Gestein braust ein schäumender Giessbach dahin. Ein Regenschauer umhüllt den düsteren Tannenwald, der Sturm saust durch die mächtigen Wipfel, schwarzes Gewittergewölk, durch welches nach ein lenchtender Sonnenstrahl auf das schäumende Gewässer blickt, giebt majestätisch herum über Berg und Wald. Der Genius des Künstlers erhebt die seelenlose Natur zu geist und gemüthvoller Poesie. An diesen poetischen Schöpfer der Natur schliessen sich würdig an, die Düsseldorfer: J. W. Schirmer, mit drei trefflichen Landschaften, unter denen sich ein Waldpfer besonders auszeichnet, Lenz, Kalkreuth, O. Achenbach, Hilgers und Hermann.

Von den belgischen Landschaftern verdienen hier rühmend hervorgehoben zu werden, Rafflaer, von dessen vier Bildern, ein Bergthron in den Hochalpen und eine Abendlandschaft von höchster Naturwahrheit und poetischem Liebreiz den Preis verdienen, Kuhnen, Boremann, Kindermans, Dewinter, Verwee, Dezigne und Rotlof.

Holland's Landschaftsmalerei ist am glänzendsten vertreten in Koekkoek, Schelfhout, Bervoet, Bildert und Leickert; die französische, in Lapite und Gilbert.

Die vorzüglichsten Marinen lieferten die Holländer, Waldorp, Hulck und die Franzosen, Isabey und Garneray, der Belgier Le Hon, und die Deutschen, Achenbach und Meyer,

die gelungensten Architekturen und Interieurs, Vermeersch in München, Bossnet in Brüssel, Mingret in Antwerpen, Springer in Amsterdam, Bisi in Mailand, Joyand in Paris, Onvrie in Paris, Genisson in Löwen, Lion in Brüssel und Morgenstern in Frankfurt a. M.

Als Thiermaler glänzen: Robbe in Brüssel, C. Beerbeckhoven ebendaselbst, und Volz in München;

im Stillleben, mit Genschuß der Blumen und Früchte: Ronfleau in Paris, Martin in Rotterdam, Reignier in Lyon und Robin in Brüssel.

In der Aquarelle zeichnen sich aus: Bonheur, Thiénon und De Moraine in Paris, Simonau und Charette Duval in Brüssel und Knebel in Rom;

in der Portraitminiature: Hermine Mutel, Gaye und David in Paris, und Rochard und De la Tour in Brüssel;

und in der Zeichnung: Dal in Berchem, Lemoine in Paris, Franck, Meunier, Francia, Davidson, Campotosto, Van der Snyen und Desvadez, sämmtlich in Brüssel.

Werfen wir einen kritischen Blick auf die Reihen der Kupferstiche, so ruht er mit besonderer Freude und Befriedigung auf den Graphischeblättern von Dien in Paris, „die h. Familie nach Rafael im Louvre", Schaffer in Frankfurt a. M. „die Madonna della sedia nach Rafael", Steinla, die „Jungfrau nach Holbein" und „die Sixtina nach Rafael", A. Francois „Pieta von Mirantola nach De la Roche", Perfetti in Florenz „die Madonna della Seggiola nach Rafael", Bridoux in Paris „das Portrait P. Philipp's nach Winterhalter", J. Francois „Napoleon in Fontainebleau" und „die Pilger nach De la Roche", Martinet „die letzten Augenblicke Egmont's nach Gallait", Caron „Faust nach Ary Scheffer", Weber in Paris „eine Italienerin nach De Kruger", „Napoleon und sein Sohn nach Steuben" und „Holbein's Portrait nach Holbein", und Felsing in Florenz „Moses nach Köhler",

und auf den Radirungen von Billion, sechs getreichen Blättern nach Maben, welche den Anfang eines, dem Gerzoge von Brabant von Dero Becker gewidmeten Werkes: les peintres belges au XIX siècle etc. bilden, Kuntenbronwer, Dillens, Friderike O'Connell und Achard, sämmtlich in Brüssel, Achenna in Düsseldorf, Helbig in Lüttich und Lavielle in Paris.

Auch in dem Bereiche der Skulptur bietet die Ausstellung manch treffliches Werk. Die höchste Kunstbildung offenbart sich jedoch in denen von Van der Ven in Bois-le-Duc „die Versuchung der Eva", Jaquet in Brüssel eine „Bacchantin mit einem Knaben auf dem Rücken" und eine „Aurora", De Cuyper in Antwerpen „ein italischer Fischerknabe", Swiggers in Brüssel die „Büste Ch. de Méan's" und Marchant in Brüssel die des „Julius Lipsius" in Bronze. Diese Skulpturen geben ein glänzendes Zeugniß, zu welcher Höhe und Bedeutung die Bildhauerei in Belgien sich emporgeschwungen hat. Eine Reihe vorzüglicher Medaillen und Cameen beweist, daß auch in diesem Fache die belgische Kunst thätig ist und in ihren Erzeugnissen mit denen anderer Länder wetteifert.

Ein kritischer, das Ganze umfassender Rückblick auf diese Ausstellung belehrt uns, daß sie vornehmlich insofern von der höchsten kunstgeschichtlichen Bedeutung ist, als sie uns ein klares und bestimmtes Bild giebt von der nationalen Kunstblüthe Belgiens, die in jedem Zweige der Kunst herrliche Früchte trägt, wie sie hier zu einem schönen üppigen Kranze vereint uns herzerhebend und begeisternd entgegenlechten. Glückliches Land, dessen Fürst, wie seine eigenen Worte lauten „in der Entwickelung und Blüthe der Kunst den Gipfel der Civilisation" erkennt. Mit der Anerkennung der edeln Kunstrestbe Belgiens sei daher der Dank verknüpft, den die gesammte Kritik und Kunstwelt deinem edeln nationellen Fürsten schuldet, der durch dieses Unternehmen in so hohem Grade um sie sich verdient gemacht und den Aufschwung der schönen Künste so sorgsam und liebevoll gefördert hat. Möge er bald in anderen Gauen des deutschen Vaterlandes Nachfolger finden

Digitized by Google

Versuch einer Physiognomik der Waldbäume

aus dem Gesichtspunkte der Landschaftsmalerei.

Von Dr. Max Schneider, Illustrirt von Eberhardt.

[Dritte Skizze.]

3. Die Linde.

Mit der Linde treten wir in einen neuen Kreis landschaftlicher Anschauungen ein. Schon der melodische Klang ihres Namens erweckt eine Menge von Empfindungen, deren Natur sehr verschieden ist von jenen, welche in uns durch die „majestätische Eiche“ und die „trübere Tanne“ hervorgerufen werden. Zwar hat auch die Linde ihre Majestät, zwar knüpft sich auch an sie eine gewisse Melancholie; aber sie verbarrt nicht in jener naturwüchsigen Antipathie gegen die menschliche Betreundung, in jener trotzigen Absterbelust des Waldbaums gegenüber der Freude und dem Schmerz des menschlichen Herzens. Eine einsame Eiche oder Fichte auf dem Felde, oder im Garten, oder im Dorfe machen uns stets den Eindruck, als sehnten sie sich in das Dunkel des Waldes oder in die einsame Felsschlucht, als in ihre Heimath, zurück; die Linde scheint sich gerade da heimisch zu fühlen, wo fröhliche oder traurige Menschen sind, gleichsam als suchte sie, daß sie im Walde ihre Bedeutung und sich selber verliere

Die Physiognomie der Linde wird daher auch weniger durch ihren Charakter als Waldbaum bestimmt, als durch ihre Beziehung auf die mannigfache Sphäre menschlicher Empfindung und Thätigkeit, mit der sie innig verwebt ist. Daß sich mit ihr kein besonderer symbolisch-historischer Sinn verknüpft, und sie weder im griechischen Alterthum noch in der nordischen Mythologie als Staudbild einer religiösen oder sonstigen mythischen Idee eine hervorragende Rolle spielt, könnte daher bei ihr auffallend scheinen, wenn nicht gerade die Gemüthlichkeit und Nähe ihrer Verbindung mit dem Menschen dies Hinderniß höbe. Denn im Allgemeinen geben nur diejenigen Naturgestaltungen dem Menschen Stoff und Anlaß zu religiösen Vorstellungen, welche entweder durch ihre praktische Nützlichkeit (Apis der Aegypter, Oelbaum der Athener) Anspruch auf ihre Dankbarkeit haben, oder aber durch ihre imposante Form Staunen, Bewunderung und Ehrfurcht erregen, wie die Eiche, die Ceder u. s. f. Ueberall aber, wo sich das menschliche Gemüth nur sanft — sei es in Trauer oder Freude — bewegt fühlt, gewinnt der Naturgegenstand den Charakter einer idyllischen Gemüthlichkeit, welche die Familie und ihren Ideenkreis erfüllt, und statt des Götteraltars den heimathlichen Herd zum Mittelpunkte hat.

Zu dieser Art von Naturgegenständen gehört unter den Bäumen vorzugsweise die Linde, weniger kann auch die Weide und die Birke, die sämmtlich — trotz ihrer gewiß sehr verschiedenen Gestaltungen — doch den gemeinsamen Charakter der Heimathlichkeit und gemüthvollen Empfindung tragen.

So finden wir denn die Linde überall, wo sich der einfache Sinn patriarchalischer Gemüthlichkeit ein Centrum sucht: die „Linde des Dorfes“. Um sie schaart sich an Sonn- und Festtagen die fröhliche Jugend; von ihren mächtigen, laubreichen Aesten beschützt und geschirmt, drehen sich die jubelnden Paare zum einfachen, fröhlichen Tanze:

> Der Schäfer putzte sich zum Tanz,
> Mit bunter Jacke, Band und Kranz,
> Schmuck war er ungewohnt.
> Schon um die Linde war es hell,
> Und Alles tanzte schon wie toll.
> Juchhe! Juchhe!
> Juchheisa! Heisa! Hei!
> So ging der Freudentag.
>
> (Schiller's Gedichte.)

Unter ihrem Schatten wurden in früherer Zeit und in manchen Dörfern noch jetzt die Angelegenheiten der Gemeinde verhandelt. Der älteste Greis des Dorfes lief sich dicht am Stamm auf einen erhöhten Rasensitz nieder, die Männer gruppirten sich um ihn und horchten mit Ehrfurcht auf die Worte seines weisen Mundes.

In ältester Zeit, als die alten Deutschen ihr Wälder- und Romantenleben aufgaben und sich feste Wohnungen zu bauen anfingen, trat an vielen Orten die Linde an die Stelle der Eiche als „heilige Linde“. An ihrem Stamme hängten sie, wie früher, am Stamme der Eiche, ihre heiligen Bilder auf, da sie in Allem, was die Dorfesbewohner in Freude und Leid, in Spiel und Ernst Gemeinsames hatten, der Mittelpunkt blieb. Diese „heiligen Linden“ pflanzten sich dann auch in das Christenthum hinüber und noch heutigen Tages giebt es, besonders im Osten, z. B. im Süden Ermelands, manchen Wallfahrtsort, welcher diesen Namen führt nur daß an Stelle des vorchristlichen Idols ein wundertbätiges Marienbild die alte „heilige Linde“ ziert.

Nahe mit der „heiligen Linde“ ist die „Kirchhofslinde“ verwandt. Der Gebrauch, die Dorfkirchhöfe mit einigen alten Linden zu bepflanzen, ist ebenso alt wie Charakteristisch. Denn der Kirchhof ist ja auch ein gemeinsamer Sammelplatz Aller derer, die im Leben unter der Dorflinde als Kinder gespielt, als Jünglinge tanzt und als Männer berathen haben:

> Nun als ich kam dem Orte nah,
> Manch' schwarzes Kreuz erblickt ich da,
> Umrauscht von dunklen Linden;
> Dann ein Grab, noch frisch umblüht,
> Da sang die Nachtigall ihr Lied —
> Da war mein Lieb zu finden!
>
> (Heine.)

Die idyllische Natur der Linde, wodurch sie vorzugsweise der Baum der heimathlichen Gefilde, der Baum des Familienglücks und der Eintracht wird, concentrirt sich dann in ihrer Bestimmung als Baum der Liebe überhaupt. In dieser Absicht ist die Linde geradezu die deutsche Pflanze. Unter den „dunklen Linden“ treffen sich die Liebenden, in ihrem Schatten treiben sie ihr loses Spiel.

> Wir ruhten uns am Rillen Ort,
> Wo Linden eine Laube bau'n,
> Ich! mir verstanden alle Worte,
> Mir fehlte Muth, sie anzuschau'n.
>
> (Geyser.)

Ueberall, wo in der Liebe die Linde eine Rolle spielt, ist es nicht jene stürmische Leidenschaftlichkeit des Herzens, die und der Dichter malt, sondern ein sanftes Gefühl voll anmuthiger Heiterkeit oder stiller Sehnsucht.

> Ja ich bin deiner Linde,
> Mit meinem treuen Kinde,
> Wie selten Hand in Hand;
> Kein Blättchen rauscht im Winde,
> Die Sterne schien gelinde
> Herab auf's Stille Land.
>
> (Uhland.)

Besonders die Sehnsucht und Entsagung der Liebe, die auch auch den melancholischen Klagen der Nachtigall spricht, verbindet sich sympathetisch mit der Linde, auf deren blühenden Zweigen der Vogel der Liebe sein Nachtlied anstimmt.

Digitized by Google

Dürft' ich mit dir dort oben gehn,
Du träumerischer Mond,
Ich könnte wohl hinübersehn,
Wo die Geliebte wohnt!
Zu gütlich ist die Nachtigall,
Die in den Lindenbaum
Von ihrem Haus mit lichem Schall
Durchklingt ihren Traum.

[Wien.]

Der Charakter der Linde, außerhalb dieses idyllisch patriarchalischen Zusammenhangs vom blos landschaftlichen Gesichtspunkte aus, ist nach dem verschiedenen Alter des Baumes sehr mannigfaltig. Die saft runden, herzförmig geschnittenen und ziemlich großen Blätter von lebhaft grüner Farbe geben der Belaubung eine große Fülle und dadurch der Silhouette des Baumes eine gewisse, nicht immer malerische, Abrundung. Im Allgemeinen nähert sich die Bildung der Krone bei jugendlichen, noch nicht hundertjährigen Bäumen der Kegel- oder der Kugelform, und das Laub selbst läßt nur selten die Muskulatur der Zweige hindurchscheinen. Später aber, wenn die Stürme der Zeit in den Aesten gewühlt haben, gestaltet sich ihre Formation von Jahr zu Jahr malerischer, bis ein Zeitpunkt eintritt, über den hinaus sie — zuweilen mehre Jahrhunderte hindurch — fast keine Veränderung zeigt. Ihr Alter grenzt an's Fabelhafte, und wenn sie auch schon mit hundert Jahren ihren Höhenwuchs (60—100 Fuß) erreicht hat, so führt sie doch bis auf 500 Jahre fort, sich in die Breite auszudehnen und dauert selbst bis auf tausend Jahre aus.

Es giebt viele alte und mächtige Linden in Deutschland, deren Alter sich aus Chroniken und aus Sagen ermitteln läßt: auf dem Kirchhofe des Dorfes Ringethal an der Zschoppau stehen vier alte Linden, unter deren größter schon Luther gepredigt haben soll. Sie mißt 22 Fuß im Umfange. Im Schloßgarten zu Ansbach steht eine über 400 Jahre alte Linde, deren Stamm nur 8 Fuß hoch ist, aber 26 Fuß im Umfange mißt, und deren Zweige, auf 45 Säulen ruhend, sich über 1000 Quadratfuß ausbreiten. — Noch kolossaler ist die alte Linde auf dem Kirchhofe des Dorfes Kadig bei Dresden. Ihr Stamm hat einen Umfang von 40 Fuß und einen Durchmesser von 12 Fuß. Sie ist vollständig ausgehöhlt, doch sind die inneren Wände mit frischer Rinde bekleidet. Sie scheint, nach einem im Holze verwachsenen Halseisen zu urtheilen, in der Vorzeit als Pranger gedient zu haben. — Trotz ihrer Stärke wird sie doch noch von der berühmten Nürnberger Linde übertroffen, welche zweimal ausgebrannt und so stark ist, daß durch ihre Höhlung ein großer Mann hinreiten kann. Sie mißt im Umfange 45 Fuß und ist 60 Fuß hoch. Sie wird ebenso, wie die Linde zu Neustadt, auf 1000 J. geschätzt. — Dieser merkwürdige alte Lindenbaum hat, sicheren Nachrichten zu folge, im Jahre 1592 schon 60 Stützen gehabt und 1541 breitete seine jetzige Größe erreicht. Jetzt ruht sein ungeheures Laubgewölbe auf mehr als 100 Säulen und breitet sich so weit aus, daß darunter ein kleiner Markt gehalten werden kann. Die kolossalen Verhältnisse seiner Theile lassen sich am besten aus dem Umstande beurtheilen, daß ein einziger vom Winde abgebrochener Ast 7 Klaftern Holz gab. — An eine noch jetzt mit einem Marienbilde geschmückte Linde auf dem Montserrat in Katalonien schlug Loyola die Stiftungsurkunde der Gesellschaft Jesu an.

1. Stamm.

2. Mittelstamm und Aeste.

Digitized by Google

Es giebt drei bis vier Hauptarten der Linde.

1. Die Sommerlinde (tilia grandifolia), auch Waſſerlinde, Graslinde, Frühlinde, großblättrige oder breitblättrige Linde genannt. — Am häufigſten findet ſie ſich in Dörfern und an Wegen. Sie wetteifert mit der Steineiche an Alter und Stärke. In hundert Jahren erreicht ſie einen Höhenwuchs von 60—100 Fuß mit einem Durchmeſſer von 2—3 Fuß. Dann fängt ſie an hohl zu werden, ohne jedoch ihr Wachsthum einzuſtellen. Der Stamm der Linde iſt rund und hat eine große, aus aufgerichteten Aeſten und ſchlanken Zweigen beſtehende dichtlöſige und dichtbelaubte

3. Laubgruppe.

Krone von mehr oder weniger kegelförmiger Geſtalt. Sie iſt daher beſonders für Alleen paſſend, weil ſie viel Schatten giebt. Die Rinde der alten Stämme iſt rothgrau, der Länge nach riemenförmig aufgeriſſen, die der jungen Stämme dunkelaſchgrau und warzig. Die 3—6 Zoll breiten und ebenſo langen Blätter ſind herzförmig geſchnitten und fein ausgezackt. Die Oberfläche derſelben iſt lebhaft grün und ſammetartig, die Unterſeite matt und in den Ecken der Nervenfaſern mit feiner Wolle bedeckt. Ihre in Büſcheln ſtehenden traubenförmigen Blüthen ſind weißlich gelb und riechen ſehr angenehm. Zuweilen iſt der Baum ganz damit überdeckt, was aber den maleriſchen Effekt zuweilen ſtört. Manche Bäume blühen gar nicht.

2. Die Winterlinde (t. parvifolia), auch Steinlinde, Berglinde, Waldlinde, Sandlinde, Brandlinde, kleinblätterige und wilde Linde. — Sie findet ſich häufiger in Wäldern, Ebenen und Bergen als die vorige Gattung. Ihr Stamm ſteht meiſt ſenkrecht, theilt ſich in geringer Höhe in mehrere aufſtrebende Hauptäſte und bildet mit den in mannigfacher Richtung und leichter Bewegung auslaufenden Nebenäſten und Zweigen eine ſtolze, breite Krone. Die Rinde iſt ſchwarzgrau, mäßig geriſſen und glättet ſich ſchon mit den Hauptäſten ab. Später wird jedoch die Stammrinde klaffig, knorrig in den Anſätzen der Zweige und es zeigt ſich überhaupt in der ganzen Zweigformation eine unregelmäßige, zuweilen an's Groteske ſtreifende Geſtaltung. Die Nebenäſte ſtehen wechſelnd und ſuchen in den vielfachſten, meiſt geſenkten Richtungen das Freie. Im Allgemeinen iſt die Winterlinde nicht ſo groß als die Sommerlinde, obſchon ſich auch Stämme von 6 Fuß Durchmeſſer bei einer Höhe von 80 Fuß finden. Sie vollendet ihren Wuchs in 150 Jahren und wird 200—500 Jahre alt. Das Holz iſt nicht ſo weiß, wie das der Sommerlinde, ſondern röthlich gelb; der Stamm nicht ſo rund, ſondern knotig; die Riſſe der Rinde ſind nicht ſtriemenförmig, ſondern geſchlängelt. Am meiſten aber unterſcheidet ſie ſich von jener durch die Kleinheit ihrer Blätter, die nur 1½—2 Zoll breit, etwas ſchief geſchnitten ſind und dunklere Färbung haben.

4. Blüthe.

3. Die gemeine Linde (t. vulgaris) iſt ebenfalls ein Baum von bedeutender Größe, in Dörfern und Städten. Ihre Blätter ſind ebenfalls ſchief, herzförmig zugeſpitzt, aber zugleich etwas länglich.

4. Endlich wäre noch die Baſtardlinde (t. hybrida) zu erwähnen, welche eine Art Zwiſchengattung zwiſchen der Sommer- und der Winterlinde iſt.

5. Blätterzweig.

Als Curiosum führen wir zum Schluſſe an, daß die große ſechsfache, etwa 1000 Schritt (2990 rhein. Fuß) lange Lindenallee in Berlin, vom Opernplatze bis zum Brandenburger Thore, im Jahre 1680 angelegt iſt und daß die Churfürſtin Dorothea mit eigenen Händen die erſte Linde davon gepflanzt hat.

Digitized by Google

Correspondenzen.

Inland.

♑ **Berlin**, im September*). Es ist ein eigenes Ding um das Kunstinteresse einer großen Stadt. Wenn man die dichten Gruppen an den Schaufenstern der Kunsthandlungen, oder um die große „Friedrichsstatue" Rauch's am Anfang der Linden, oder draußen im Thiergarten vor dem Drake'schen Denkmal „Friedrich Wilhelm des III.", oder im Museum vor Correggio's „Leda" oder sonstwo betrachtet, dann fühlt man einen gewissen Respect vor dem mächtigen Lebenselemente der Kunst, der unwillkürlich und fast ungeschickt den Sinn der Masse durchgeistigt und das Herz berseiben erwärmt. — Tritt man aber dann näher, vernimmt man einige Brocken und abgerissene Bemerkungen zu erhaschen, um sich über die Gesammtheit und über den natürlichen Takt des Urtheils zu freuen, dann verwandelt sich der poetische Kunstgeschmack der Menge in die crasseste wirkliche Prosa. Es ist traurig zu sagen, aber wahr: daß in einer Stadt wie Berlin, wo jedes Schaufenster eine ästhetische Abhandlung ist und zahllose Schöpfungen der ersten Meister der Vergangenheit und Gegenwart dem Volke, das sie täglich, ja stündlich vor Augen hat, von der Größe und Erhabenheit der Kunst gewichtigst Zeugniß ablegen, so wenig Wirkung auf den Geschmack, so wenig Einfluß auf das äußere Thun und Treiben der Menschen zu gewahren ist. — Die alten Griechen schmückten die Zimmer ihrer Frauen mit schönen Statuen und, damit sie schöne Kinder gebähren sollten: die alten Griechen scheinen also an einem sehr praktischen Einfluß der Kunstform auf den natürlichen Geschmack nicht gezweifelt zu haben. Wie haben uns, wie von vielen andern „Vorurtheilen", so auch von diesem Aberglauben emancipirt.

Ja, es ist traurig zu sagen, aber wahr: es sind nur zwei allgemein anerkannte Gottheiten, wovin die große Menge ihrer — und unter der „großen Menge" verstehe ich nicht etwa das Volk im gewöhnlichen Sinne, den Arbeiter, denn dieser hat seine Zeit seinen „Geschmack zu bilden" — sondern die große Menge der sogenannten „Gebildeten" — Gottheiten, die eine für den Magen: das Geld, die andere für den Kopf: die Neuigkeitskrämerei. Für's Herz läßt man den Zufall sorgen, und was weder den Durst nach Geld noch die Neugier befriedigt, ist uninteressirt.

Was hilft es, Schätze der Kunst aufzuhäufen, was nützt es, die höchsten Ideale der Phantasie zu verkörpern, wenn nicht zugleich dafür gesorgt wird, den Sinn in den Menschen dafür zu erwecken und ihren Geschmack daran zu bilden! Die Werke der Kunst haben wahrlich eine höhere Bestimmung, als die verschleft seinen Kabinette der Sammler und Liebhaber zu schmücken. Ich bin überzeugt, daß das beste Mittel, die Anbrüche der thierischen Natur des Menschen zu unterdrücken und die Rohheit der brutalen Menge zu mildern, in der Verallgemeinerung des Kunstgeschmacks besteht, und daß, wenn nicht der Staat selbst, so doch die Presse unendlich viel dafür thun könnte. Reißt die Barrieren nieder, welche die Wissenschaft ebenso wohl wie die Kunst noch immer in ihren „Drangsal" durch wohin Schmutzmassen um sich sieht, als dürften nur Eingeweihte von Euch an der Hippokrene ihren Wahrheiten trinken: wendet Euch, Ihr Kunstschriftsteller, nicht an die Kunstkenner, nicht an die Künstler — denn diese können ihr wenig lehren — wendet Euch an die große Menge der „Gebildeten"; hier gilt es den Kampf gegen die Eitelkeit, gegen das elegante Salongeschwätz, mit einem Worte gegen die ästhetische Barbarei: hier ist Eure wahre Arena.

Aber freilich; dann müßt Ihr vor Allem den gelehrten Tand, das philosophische Geschwätz verbannen, dann müßt Ihr den antiquarischen Staub von Euren Kammeripien blasen, und reden, der Mensch zum Menschen, wie Euch der Schnabel gewachsen ist.

*) Da die „Deutsche Kunstleitung" nicht nur auf die Bedürfnisse der unmittelbaren Gegenwart berechnet ist, sondern vielmehr das Ziel im Auge hat, ein historisches Gesammtbild des deutschen Kunstlebens zu gewinnen, so dürfte dieser allerdings sehr post festum kommende Artikel nicht zurückgelegt werden. Die „Einweihung der großen Friedrichsstatue", als Thatsache allerdings jetzt der Vergangenheit angehörend, bleibt deshalb dennoch ein in der Kunstgeschichte Epoche machendes Ereigniß, dessen objective Darstellung nicht veralten kann.

„Was scheeren wir uns um Eure Systeme, wir wollen frische, lebendige Anschauungen, die unser Gefühl erwärmen und unser Urtheil erleuchten" — sagen die „Gebildeten", und die „Gebildeten" haben Recht.

„Wozu das Alles?" — höre ich Sie ungeduldig rufen. Es ist wahr, wozu? Heißen wird's nicht viel. Aber Sie wissen: wovon das Herz voll ist, davon geht der Mund über! Der Grund von Allem aber ist der, daß die große Friedrichsstatue noch immer so viel sinnloses Geschwätz zu Tage fördert, daß man nothwendig in einen unbefriedigten Zustand von Niedergeschlagenheit versetzt wird. Es ist nur schwerlich, zu sehen, wie die größte und schönste Idee zum Popanz der blöden Neugierde degradirt wird. Doch genug. Sie verlangen eine Nachricht über die Statue selbst, sowie über die Geschichte ihrer Einweihung und ich will Ihnen das Thatsächliche mittheilen, indem ich mir ein näheres Eingehen in die Einzelheiten vorbehalte.

Die Unterlage der Statue besteht aus einem 5½ Fuß hohen Sockel von polirtem Granit, über welchem sich etagenförmig, durch elegante Consolen an den Ecken getrennte Gedenktafeln erheben, welche die Namen von 74 der ausgezeichnetsten Helden und Philosophen aus der Regierungszeit des großen Helden und Philosophen enthalten. Die Consolen, welche auf 4, den Ecken des untern Sockels unterbrechenden Vorsprüngen ruhen, tragen nun das eigentliche Postscript der Statue, welches wiederum aus zwei sich verjüngenden Etagen besteht, von denen die erste mit ihren lebensgroßen Figuren durch vier Reliefstatuen an den vier Ecken gehalten wird. Es sind die vier großen Helden Ferdinand von Braunschweig (rechts vorn), Prinz Heinrich (links vorn), Seidlitz (links an der Rückseite) und Ziethen (rechts an der Rückseite). Jene von diesen, mit vorzüglichem Takt sowohl in technischer Rücksicht wie in künstlerischer Beziehung postirten Reliefstatuen würde, losgelöst von dem Piedestal und in voller Form ausgeführt, schon für sich ein Denkmal sein. Zwischen diesen Pfeilern des Reichs Friedrichs des Großen und seiner Statue stehen sich nun eine Menge Figuren ein, deren Namen in der Geschichte, jener denkwürdigen Zeit glänzen: auf der schmalen Vorderseite v. Prittwitz, Prinz August Wilhelm von Preußen, von der Hülsen, von der Horden: auf der rechten Seite: v. Kleist, von Winterfeld mit der Karte in der Hand, v. Diderau, Prinz Eugen von Württemberg, von Lacroize auf der linken Seite: von Wedell, von der Goltz, Graf Gessler, von Wartenberg: auf der Hinterseite Kant, Lessing, Graun, Cramer, Schadendorff, Zink von Finkenstein. Als Vorbereitung im Hintergrunde schließen sich hieran noch die Figuren Keith's des Marschalls von Bandenburg, Leopold's von Anhalt-Dessau, des Prinzen von Preußen (Friedrich Wilhelm II.), Schwerin und Schmettau und endlich zwei weibliche Genien mit Füllhorn, Oelzweig und Lorbeerkranz. Nach oben zu werden alle diese Gruppen durch ein Gesims von 1½ Fuß Höhe abgeschlossen, über welchem sich nun die zweite kleinere und weiter vortretende Etage erhebt, deren Basrelefs die wichtigsten Momente aus dem Leben Friedrich darstellen, und an den vier Ecken wiederum durch ebenso viel symbolische Karyatiden in figurirter Stellung, welche die Gerechtigkeit, die Stärke, die Weisheit und die Mäßigung versinnlichen, eingefaßt sind. Die beiden Breitseiten dieser Basrelefs enthalten je drei Felder: in dem einen erhielten wir den König als Musikfreund, die Flöte blasend, auf dem andern sehen wir ihn in einer Unterhaltung mit dem Baumeister von Knobelsdorff begriffen, auf dem dritten betrachtet er das Werk eines in seiner Arbeit begriffenen Webers. Die entgegenstehende Breitseite stellt, ebenfalls auf drei Feldern, die Geburt und die Erziehung des königlichen Knaben dar: Genien überreichen ihn den Eltern, Minerva übergiebt ihm das Schwert, und die Gottheiten der Weisheit leiten seinen Unterricht. Es bleiben nun noch die beiden Schmalseiten der obersten Etage übrig. Sie bilden einen Gegensatz zu einander, indem die eine uns den König zeigt, wie er, in melancholische Gedanken verloren, nach der Kolliner Schlacht auf der denkwürdigen Brunnenröhre sitzt: aber hinter ihm bemerkt, in flachem Relief als Symbol der Zukunft, sein von einem Genius be-

Digitized by Google

kränztes Standbild zu Roß an, daß dieser Moment der Verzweiflung sich in Siegesfreude verwandeln wird. Auf der entgegengesetzten Seite endlich steigt der große Held, mit dem Palmzweig des ewigen Friedens in der Hand, auf den Adler des Ruhms, das lorbeergeschmückte Haupt in den Sternen, gen Himmel. — Die Höhe der Reiterstatue ist 17 Fuß, die Höhe des Piedestals 25 Fuß; die Länge der ganzen Basis unten 27 Fuß 11 Zoll; die Breite 24 Fuß 11½ Zoll; die Höhe des unteren Granit-Sockels 5 Fuß 9 Zoll; wie Höhe der Consolen und Schrifttafeln mit den Generalen 10 Fuß; die Größe der Figuren daran 5 Fuß 3—5 Zoll; die Höhe der oberen Abtheilung mit dem Simß bis zur Plinthe des Reiters 4 Fuß 9 Zoll; so daß also die Höhe des Denkmals von der Basis bis zur Spitze 45 Fuß beträgt.

Was die Composition der Statue betrifft, so hat der Meister darin die große Frage nach der Möglichkeit der künstlerischen Darstellung der Zuyfrist aufbewundernswürdige Weise gelöst. Friedrich durfte nicht schlechtweg dargestellt werden: das wäre vielleicht noch schlimmer gewesen, als wenn er ohne alle Idealisirung dargestellt worden wäre: als der einfache „alte Fritz". Denn es liegt eine tiefe Herzensprosse, eine rührende, humane Vertraulichkeit in diesem „alten Fritz". Aber doch war auch dies nicht möglich, da es sich nicht um eine dramatische Darstellung handelte, bei der die Anschauung nicht allein, sondern ebenso sehr die Macht des lebendigen, wirklichen, gesprochenen Gedankens wirkt: sondern Friedrich ist nicht blos der „alte Fritz", er gehört nicht blos seinem Jahrhunderte an, er gehört der Weltgeschichte an; die Zufälligkeiten und Sonderbarkeiten seines Jahrhunderts machen nicht sein Wesen aus, sie hatten an ihm eben nur wie der Zoyf am Menschen. Was er ist und ewig sein wird, das gerade ist es, was ihn über die Zeit hinaus trägt. Und darum können wir jene Zufälligkeiten der Zeyf- jeit wohl an ihm lieben, weil wir seinen Genius in ihnen kennen und bewundern gelernt haben; allein was als Denkmal seines unsterblichen Wesens, seiner Größe und weltgeschichtlichen Bedeutung dargestellt werden soll, darf sich darauf nicht beschränken... Es kam also für den Künstler darauf an, diese Eigenthümlichkeiten zu mildern, aber nicht zu vernichten, Friedrich als den individuellen Menschen in seiner ganzen concreten Bestimmtheit und doch zu gleich als den universellen Menschen in seiner über jede Particularität erhabenen Hoheit darzustellen; d. h. es kam darauf an, ihn im wahrhaft künstlerischen Sinne zu idealisiren. Und diese Verschmelzung zweier, scheinbar in einem so entschiedenen Widerspruche befindlichen Momente, der concreten Individualität der Person und der Universalität des Genius, ist dem Künstler in vollkommenster Weise gelungen. Friedrich auf dem edlen Roße sitzend, das in ruhiger Kraft und edler Würde dahin schreitet, ist in Stellung wie in Haltung durchaus, bis auf den an der rechten Seite herabhängenden Krückstock herab, der „alte Fritz", aber der über die historische Uniform in malerischen Falten geworfene Hermelinmantel giebt den Contouren der Figur schon eine klassische Kinnatur, deren ideale Gestaltung in dem historisch, treuen, aber geistig verklärten Mannesantlitz des Helden ihren höchsten und schönsten Gipfelpunkt findet. — Soviel vorläufig über die Statue selbst.

Der Transport derselben begann, sobald das Piedestal selbst vollendet war, aus dem ziemlich entfernten Gießhause in der Monbijoustraße am 15. Mai. Da ihr Gewicht — 286 Ctr.; der Schwanz des Pferdes allein wiegt 9 Ctr. — einen Transport mit Pferden durch die Straßen unmöglich machte, so wurde derselbe mittelst Grobwinden bewerkstelligt und das Straßenpflaster den ganzen Weg entlang mit Bohlen belegt. Nach vier Tagen war der Transport vermittelst einer Statue durch einen sinnreichen Mechanismus auf das Piedestal hinaufgewunden. Alsdann begann man mit der Aufstellung der Tribünen und der Errichtung von vier hohen Obelisken am Anfange der Baumreihen, auf welche die Büsten Albrechts des Bären, des Kurfürsten Friedrich I. und der beiden Könige Friedrich I. und Friedrich Wilhelm I. postirt wurden, deren Ausführung im Modell den Bildhauern Stürmer, Daubberg und Afinger übertragen worden war. Die Enthüllung selbst wurde durch zahlreiche Deputationen, durch Paradomarsch der Garnisonen, Fahnenzüge der Gewerke und andern sich daran schließenden Festlichkeiten verherrlicht. — Festgerichte, Beschreibungen, Illustrationen, Lithographien und Stahlstiche, welche die Statue darstellen, Medaillen u. s. w. haben der Feierlichkeit auch über Berlin hinaus ein bleibendes Andenken gegeben. Ich hebe darauf einige bemerkenswerthe Erscheinungen hervor. Die vorterrische Afinger'sche Medaille, welche das Portrait Rauchs darstellt, ist schon länger bekannt. Die große Medaille von Prof. Fischer, deren Vorderseite gleichfalls das Brustbild Rauchs, die Rückseite aber die Feierlichkeitsstatue, umgeben von einem aus sämmtlichen Werken des großen Künstlers bestehenden Fries darstellt, wurde von der Akademie für die am 9. Juni celebrirte Feierlichkeit zu Ehren Rauchs bestimmt. Außerdem erschien am Tage der Einweihung in der Decker'schen Oberhofbuchdruckerei in deutscher, französischer und englischer Sprache eine genaue Beschreibung der Statue, welche durch 40 von Burger und Neu gezeichnete und von Unzelmann in Holz geschnittene Abbildungen des Ganzen, wie der einzelnen Theile ausgestattet ist.

Der 31. Mai wird ein ewig denkwürdiger Tag in der Geschichte der deutschen Kunst bleiben, wie er es in der politischen Geschichte unseres Vaterlandes ist. Die Feierlichkeit begann um 11½ Uhr bei der Ankunft Sr. Majestät des Königs und war in ihrem ganzen Verlaufe wahrhaft imposant. Nachdem die Reden gehalten waren, gab der König das Zeichen zur Enthüllung und so prangte das herrliche Monument in seiner ganzen künstlerischen Schöne im herrlichsten Sonnenglanze vor den versammelten Zuschauern. Ja wahr in diesem großen Momente einen Blick auf die 85 Veteranen, welche unter dem „alten Fritz" gedient hatten und die in drei langen Reihen auf Feldstühlen zur Linken des Postaments saßen. Einige von ihnen hatten den Kopf in die Hände gestützt und blickten in Gedanken verloren auf das Straßenpflaster hinab, als fürchteten sie die Gewalt der Erinnerung. — Später, als die Parade begonnen hatte, wankten sie, von ihren Angehörigen geleitet, lang sam und unbeachtet fort. Ein wehmüthiger, tieferschütternder Anblick.

Am Abende begann die große Illumination, welche bis tief in die Nacht hinein dauerte. Auch die Fenstern des Museums waren beleuchtet, und machten einen schönen Effekt. Im übrigen erlassen sie mir wohl die Beschreibung.

Die folgenden Tage und noch lange nachher wallten Gastfreunde und Fremde zum Denkmal, das von früh Morgens bis spät Abends von Besuchern belagert war.

Die Ovationen, Ehrenzeichen und Festlichkeiten, welche dem Schöpfer des Denkmals in diesen Tagen geworden sind, lassen sich kaum zählen, geschweige beschreiben. Ich erwähne deshalb nur das Hauptsächlichste davon. Bei der Einweihungsfeierlichkeit selbst empfing er aus der Hand des Königs eine goldene Medaille, welche ihm zu Ehren geschlagen worden war. Die Vorderseite stellt Friedrich II. zu Pferde dar, tern nach dem Denkmal, aber ohne Postament, die Rückseite das Denkmal im Ganzen. Auch die Inschriften „Friedrich dem Großen Friedrich Wilhelm III. 1840" und „Vollendet unter Friedrich Wilhelm IV. 1851" sind dieselben, wie auf dem Denkmal. Außerdem befindet sich darauf das Datum der Einweihung. Unten am Rande steht „Christ. Rauch invenit et sculpsit". Die Medaille ist von Kullrich modellirt und 50 Dukaten schwer. — Am Morgen des 31. Mai, schon vor der Feierlichkeit, hatte Rauch den Stern zum Rothen-Adlerorden empfangen.

Vom Magistrat und den Gemeindebehörden Berlins erhielt der gefeierte Künstler eine „Dank-Urkunde" mit einem Begleitschreiben, worin es heißt, daß die Bestrebungen „hoch gerungen schien, dem großen Meister der Kunst, ihrem theuern Mitbürger u. s. w. in gerechter Anerkennung des schöpferischen Geistes, welcher den in der Aufgabe liegenden Gedanken erfaßte und für die Mit- und Nachwelt dies zur Bewunderung und geistigen Erhebung führende Denkmal schuf, den tiefempfundenen Dank der Stadt darzubringen und Ihn den Ehrenmännern beizuzählen, deren Gedächtniß wegen ihrer großen und ausgezeichneten Verdienste um das Vaterland und die Stadt sie stets hoch in Ehren halten u. s. w."

Aus Weimar erhielt Rauch einen frischen Lorbeerkranz von jenem Baume, dessen Blätter auch einst für Göthe zum Kranze gewunden wurden. Ferner wurden ihm von verschiedenen deutschen Höfen sowie vom Könige der Niederlande Orden überlandt.

Am 6. Juni wurde ihm von den Künstlern Berlins im Möbersschen Saale ein glänzendes Fest gegeben, welches durch artistische und humoristische Beiträge mannigfacher Art einen durchaus heiteren und gemüthlichen Charakter hatte.

Am 9. desf. M., am zweiten Pfingstfeiertage, endlich fand die Feierlichkeit statt, welche die Akademie der Künste zu Ehren

Digitized by Google

des greisen Meisters veranstaltet hatte, und die durch die Anwesenheit Sr. Majestät, der hier anwesenden Prinzen des königlichen Hauses und der Minister, sowie der städtischen Behörden ein offizielles Gepräge trug. Die Festlichkeit begann beim Erscheinen Sr. Majestät mit der Aufführung einer „Festhymne" von A. Kopisch, componirt von Meyerbeer. Darauf folgte eine kurze und angemessene Anrede des Bürgermeisters Herbig, demnächst eine ebenfalls von Kopisch gedichtete und vom Kapellmeister Dorn componirte Cantate. Den Glanzpunkt der ganzen Feier bildete die Ueberreichung einer großen goldenen Medaille von Prof. Fischer, die auf der einen Seite Rauchs Portrait, mit der Umschrift: „Christian Rauch die Akademie der Künste zu Berlin", auf der andern die Friedrichsstatue mit einem sie umgebenden Kries aus sämmtlichen Werken Rauchs zeigt. Dieser Fries enthält gegen vierzig Figuren, die auf geistreiche Weise in einen innern, historischen sowohl wie künstlerischen, Zusammenhang gebracht worden sind. Fischer scheint, wie mich dünkt, bei dem historischen Theile des Entwurfs dieser Composition von dem glücklichen Gedanken ausgegangen zu sein, daß Rauchs Werke in ihrer isolirten Anreinanderreihung zugleich die monumentale Versinnbildlichung der neuern preußischen Geschichte darstellen, vom Anfange der Freiheitskriege bis auf den Sohn Friedrich Wilhelm III. herab. Diese Einheit der Schöpfungen des Rauch'schen Genius mit den Thaten des vaterländischen Genius findet nun ihren Schlußstein in der colossalen Friedrichsstatue, um welche sich die eine Hälfte der Rauch'schen Werke ebenso gruppirt, wie die Thaten der Geschichte Preußens auf Friedrich dem Einzigen, als dem Grundstein seines Ruhmes ruhen. Wenn man diesen einsehen, aber ebendarum genialen Gedanken des Künstlers als Ausgangspunkt für die Beschauung der ober den Hälfte des Frieses der Medaille betrachtet, so gliedert sich die ganze Composition in sichtvollster Weise und doch zugleich in künstlerischer Mannigfaltigkeit. Schlesisch erwähne ich auch, daß die Medaille 7½ Zoll im Durchmesser groß ist und die Figuren des Frieses etwa 1½ Zoll in der Höhe betragen.

Der Donner der Kanonen, welche am 31 Mai den Beginn des Festes verkündeten, ist verklungen, die glänzende Parade ist wie ein Traum vorübergerauscht, die schimmernde Erleuchtung der Stadt am Abend ist erblicht, die Symphonien des zweiten Künstlerconcerts, welche die Akademie der Künste zu Ehren des Meisters in der Singakademie erklingen ließ, sind verhallt, der Strom von Besuchern und Gratchen, Lobgedichten und Holzschnitten, welche der stammenden Mitwelt den Ruhm des Meisters und dieselbige und Herrlichkeit seines Werks verkündeten, verläuft allmälig in den großen Ocean der Vergangenheit: und aus diesem ganzen erhebenden Prachtgetöse bleibt nun ein Denkmal übrig — aber ein ewiges, gewaltiges, erhabenes Denkmal: das eherne Reiter standbild des großen Friedrich.

o **Breslau, in September.** — Ehe ich Ihnen spezielere Data aus dem hiesigen Kunstleben mittheile, gestatten Sie mir als Einleitung eine rasche Uebersicht über die vorzüglichsten hiesigen Künstler; eine Uebersicht, die um so nothwendiger ist, da in unserm guten Deutschland — vom Auslande ganz zu schweigen — im Allgemeinen der Wahn herrscht, als ob Breslau für die Kunst eine Art Oede sei, in der sich der Kunstfreund vergeblich nach einer erfrischenden Oase und einer seinen Durst nach Kunst genussen kühlenden Quelle umsehe. —

Ich beginne mit den jugendlich rüstigen Veteranen der Maler, dem Inspektor des Kunstakademie Hess — König. Als ein junger Mann — nur Wenige werden sich dessen erinnern — kam er nach Breslau in einer Zeit, da es hier noch nicht Tag um und geworden war in der Kunst. Kein liebevoller Meister unterstützte den jungen Mann, aber König fühlte den Gottesfunken in sich, ohne den keiner ein Künstler wird: und so wurde er sein eigener Lehrer, bildete Blick und Hand an der Natur und an der Antike und stand bald als Künstler da, durch seine Entwickelung vor Allen fähig, wieder Andere zu lehren. Auch ist es ihm mit Manchem schön gelungen und die Künstlerwelt Deutschlands zählt unter ihren Zierden manchen dankbaren Schüler unsers König, dem statt flüchtigen Ruhes die dauernde Achtung aller seiner Genossen zu Theil ward. Da nun die edle Malerkunst im hehen Vaterlande zu einer neuen herrlichen Blüthe erwachte, geschah es freilich, daß jüngere Talente die Alten überflügelten. Aber wenn ihm auch manche Bewährungen, nebelnd und schwebend, wie sie waren, ein Lächeln abnöthigten, erkannte er das Große in der neueren Kunst im vollsten Maße an, ja er wurde, der reife Mann, vor den jugendlichen Meteoren am Kunsthimmel noch einmal zum Schüler, um neidlos von denen zu lernen, denen er um manche Erfahrung voraus war. Darum ist er auch im Alter ein Jüngling geblieben an Rührigkeit und Fleiß, den Strebsamen ein Vorbild, den Fabrikkünstlern eine Beschämung. — König's Zeichnung ist korrect, ohne Trockenheit, und er hat Lüchtiges geliefert, sowohl im Portrait wie im historischen Genre; nur daß es ihm im letzteren Rache darum häufig an gerechter Anerkennung fehlte, weil er es verschmähte, in confessionellen Dingen Partei zu nehmen. Seine Farbe muß wohl genannt werden, wenn auch viele Andere dem Auge des Unkundigen zu schmeicheln gewußt haben. Als Restaurator haben wir ihm in Schlesien Reinen an die Seite zu stellen in Rücksicht auf Bedutsamkeit und Umfang, Geschmack und reiche Erfahrung.

Siegert, ein Schüler Davids in Paris, wurde bei seiner Rückkehr an hiesiger Universität als Lehrer für Malerei und freies Handzeichnen angestellt. Eine reiche Sammlung von vortrefflichen Studien beweist, mit welchem Ernste er seine Zeit im Auslande verwendet hatte. Da es ihm gleichwohl in der Historienmalerei nicht zu glücken schien, und eine Reise nach Italien seinen malerischen Blick für die landschaftliche Natur schärfte, so wandte er sich mit Entschiedenheit dem historischen Fache ab und zur Landschaft; es ist vermuthete sogar mit der Strenge künstlerischer Ueberzeugung alle früheren Bilder und Entwürfe. Mit einer heitern Wärme des Gefühls und bestimmter und detaillirter Anschauung schildert er die Natur, vor Allem die Natur Italiens, die ihn zum Land-Schilderer gebildet hatte. Besonders gelungen sind die Mittel gründe gut, sowie er es trefflich versteht, die Gegenstände zu trennen und doch durch zwei Element als verbunden darzustellen, das Alles umgiebt, die Luft. Ich erinnere hierbei an sein Reina panorama im größten Maßstabe, an seine schönen Veduuten, die man nicht mit dem vergleichen darf, was unter solchem Namen dem Publikum gewöhnlich geboten wird, weil sie unendlich höher stehen. Auch hat die Tendenz der Schule der herrlichsten Früchte getragen. Denn statt der lahmen Glattirung und hölzernen Zügen von vieler Landschaftsmaler zeigen Siegerts Bilder gutgebaute, gefällig geordnete Gruppen, und der richtigen Zeichnung gesellt sich eine ungezwungene Grazie bei, die durchaus nichts Manierirtes hat. Zur Zeit seiner Blüthe von Zahren war Siegert unter den Landschaftsmalern von entschiedener Bedeutung, wenn auch später seine Technik mit einer neuen Kunstlandsie nicht Schritt zu halten vermochte — Auch hatte der Künstler als Portraitmaler sein Publikum gefunden und strebte hier vorzüglich nach Abwechslung in den Hintergründen und der Umgebung. Seine Arbeitsweise waren gefällig und sprechend. Von einem Aufenthalt nach Ungarn erfrischt und mit neuen Anschauungen bereichert, ließ er namentlich die Figuren in seinen Gemälden wieder stärker hervortreten. Zuletzt aber sehen wir seinen Genius in der „Almosenvertheilung vor einem Kloster" zu seiner schönsten Blüthe entfaltet. Der sentimentalen Schwächlichkeit der früheren Düsseldorfer Schule gegenüber war Siegerts figurenreiches, wohlgeordnetes und darmonisch gemaltes Bild eine wahre Erquickung. Denn die Empfindung, des Hülfebedürftigen, der freundliche Spende und den Händen seiner Lieber sind für alle Bildungsklassen gleich verständlich; und ihr wahrer und unbefangener Ausdruck macht den Eindruck, welchen der Künstler beabsichtigt, um so entschiedener. — Leider sind wir genöthigt hinzuzufügen, daß Siegert, obwohl nicht alt und noch rüstig, sich in den letzten Jahren etwas von der Kunst zurückgezogen hat. Mögen auch Andere Gemüt erlangt haben, oder ihre Erfolge der Protektion schuldig sein — das Kunstgefühl ist ein so weites, daß wirklich recht Viele neben einander Platz finden! Auch giebt es schon auch dankbare Herzen, die das, was uns vor Jahren erfreut hat, in liebendem Andenken bewahren. — Eine verhältnißmäßig nicht kleine Anzahl von Breslauer Künstlern hat sich von der praktischen Ausübung dem Unterrichte zugewendet, und doch sind Talente darunter, denen es bei ihrem früheren Auftreten keineswegs an Anerkennung und Freunden fehlte, wie Brüner, Höcker, Beier, die jüngeren Maler Gitner und Kosta. Einer von ihnen, Brüner, ist auch als Schriftsteller für den Zeichnenunterricht bekannt geworden und Kosta, dessen Compositionsthalent bekannt und beliebt ist, erfreut uns zuweilen durch geschmackvolle Illustrationen. — Außer ihnen ist noch eine Reihe von tüchtigen

Digitized by Google

Künstlern, wie Resch, Kreil, Pohl und andere jüngere Talente zu erwähnen, deren Charakteristik ich mir für das nächste Heft vorbehalte.

* **Düsseldorf, im September.** — Wenn Ihre Leser sich ein Bild vom Düsseldorfer Künstleben machen wollen — und das ist wichtig, sollen anderd die Werke der Schule richtig angesehen werden — so. muß ich sie einen Blick in den „Maskenball" thun lassen, in welchem die Elemente wie bisher bunt gemischt, die es mit Kermesse oder Paquet zu thun hat, vereinigt sind. Ein Theil Ihrer Leser wird dies Curiosum schon aus einer vor Kurzem in der „Illustrirten Zeitung"*) veröffentlichten „Künstrsise" kennen, in welcher jedoch der „Maskenball" meiner Ansicht nach unrichtig aufgefaßt ist. Denn wenn der Referent darin sagt: „Der Maskenball" sei „ein Kind der Revolution", so hat es den Anschein, als seien seine Mitglieder eine politische Parteigenossenschaft. Und doch sind sie Künstler! Sind Leute, die so recht eigentlich dem lieben Herrgott danken an jedem Morgen, daß sie nicht brauchen für's römische Reich zu sorgen; lieben zwar die Freiheit, haben regen Interesse am Glück und an der Wohlfahrt der Menschheit, verabscheuen die feindende Tendenz des Spießbürgers vor Anarchieen ohne Verdienst — — aber Politiker sind sie nicht, noch weniger Parteigenossen. Doch, Sie werden aus einer kurzen chronologischen Skizze das Mißverständniß des erwähnten Berichterstatters erklären können.

Seit Anfang des letzten Jahrzehnds war die alte sagenumwobene „eigentliche Düsseldorfer Schule", die Pflanzstätte der vielbesuchten Düsseldorfer Genremalerei, über den Haufen geworfen. Ueber die Köpfe der alten Repräsentanten jener Richtung war eine jüngere Generation emporgewachsen; die „ehemals Berühmten" hatten zum größten Theil nach rechtzeitig in die Bahn der „Jetztzeit" eingelenkt; aus einer Klasse von irrenden Rittern romantischer Schwärmerei waren allmälig ganz tüchtige Genremaler geworden; andere hatten ebenso die Hirnmelsleiter der akerischen Malerei verlassen und versuchten es in der ernsten, aber lebendigen Historie. Vor allen aber wuchs die Landschaftsmalerei durch eine enorme Vermehrung ihrer Jünger riesig empor. Und nun gab's Talente in allen Fächern und die meisten waren keine Akademiker, sondern ihre Thätigkeit hatte erst begonnen, als sie die Akademie lange quittirt und auf eigene Faust gearbeitet hatten. Sie malten also in Privat-Ateliers, der Eine an diesem, der Andre an jenem Ende der Stadt und es fehlte ihnen ein Mittelpunkt, seit die ähnlich unter neidenswie nur noch die Professoren und die Schüler des Akademiegebäudes umfaßte. So fanden die Sachen im Jahre 1847; da kam die „Katastrophe" von 1848, deren unmittelbare Folgen auf das ganze öffentliche Leben auch mit tiefeinschneidenden Rückwirkungen für die Jünger der Kunst verbunden waren. Ueberall hielt es „Einkehr" —; man feierte sogar am 6. August das Fest der Einheit und nirgend schöner als hier, wo die Maler in einem prächtigen Fackelzuge die ganzen 37 Nationen Deutschlands bildlich vorgezeichnet hatten. Jetzt galt es, festzuhalten, was der Moment bot, und Emanuel Leutze nahm den Zeitpunkt wahr. Er sprach an demselben Abende des 6. August den Gedanken aus, eine Künstlergesellschaft zu bilden, und diese Idee zündete so rasch in Aller Herzen, daß am folgenden Abende schon die erste geselzige Vereinigung stattfand. Man schmückte die Wände eines sofort angekmieteten Lokals mit den Fahnen und Waffen, die zum Feste gedient hatten, und taufte den neuen Club „Maskaten" — als den Jahrgang aller derjen, was zur Malerei gehört.

Da haben Sie nun das „Kind der Revolution". O ja! der illustrirte Referent hat Recht, die Revolution war die Mutter der Einheit, von ihr kam das Einheitsfest und von diesem die Idee der Begründung des „Maskatens"*).

Aber etwas Umwälzung lieht der Geselschaft dennoch an, nämlich eine Revolution auf dem Gebiete des hiesigen Kunstlebens. An eine schon seit 6 Jahren bestehende Genossenschaft, den „Künstlerverein zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" anknüpfend, begann der „Maskaten", nachdem er sich ein Statut geschaffen und einen Vorstand gewählt, die Interessen der Düsseldorfer Maler in die Hand zu nehmen. Er regelte z. B. die Versendung der Bilder nach den Kunstausstellungen und machte unter Anderm Ihrem Berliner Kunstvereinsdame Vorschriften über die Annahme und Aufstellung der Düsseldorfer Bilder auf der Berliner Ausstellung. Ferner setzte er sich in Correspondenz mit sämmtlichen auswärtigen Kunstvereinen, stellte Bedingungen über die Entschädigung für rampanite Gemälde über Versendungskosten u. dgl. — mit einem Worte: der „Maskaten" wurde das Organ der hiesigen Künstlergenossenschaft, was bisher theilweise der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen gewesen war. Dadurch bekam er alsbald eine ernste und nachhaltige Bedeutung und festete, wie ein guter Regent, das Interesse aller Angehörigen seines „Staates im Staate". Nun ging man zur Belebung des geselligen Verkehrs über und diese dritte Theil seiner Angelegenheit entlivirte der neue Maler-Club mit so vielem Erfolge, daß er eine Umgestaltung des öffentlichen Lebens in Düsseldorf hervorrief. Sie wissen, Künstler können Nicht, was sie wollen: die anfingen waren, sobald sie nur erst die Ihre hatten, Maler, Schauspieler, Musiker und Dichter. Man baute eine Bühne im Gesellschafts-Lokale, schied Schau-, Trauer- und Lustspiele, componirte Opern und Ballets, führte sie auf, sang und musizirte — Alles von und durch Maler, Mitglieder des „Maskatens". Wie sich täglich neue Talente in bisher nie betretenen Bahnen entwickelten, das war vor Allem interessant zu bemerken. Am prägnantesten zeigte sich dies, wenn die Rolle Gelegenheit gab, die jedem dieser Künstler anklebende feine Beobachtungsgabe zu entwickeln: nämlich wenn lebende Originale zu copiren waren. Ich erinnere mich z. B. einer Travestie des hiesigen akademischen Senats; sämmtliche Mitglieder desselben wurden von ebensoviel jungen Malern dargestellt und im Kostüm, in Haltung, Geberden und besonders in der Sprache so treu nachgemacht, daß die anwesenden Originale sich vor ihren Doppelgängern entsetzten. Sie lachten aber auch herzlich mit, wie Sie denn schon aus dem Umstande, daß man den Scherz in ihrer Gegenwart spielte, annehmen werden, daß es keinerwegs auf Animosität abgesehen war.

Von komischen Talenten ist nun unter diesem lustigen Völkchen eine so reiche Auswahl, daß alle Hoffnungen damit verborgen werden könnten. Wer seinen Witz nicht als Dichter in irgend einer dramatischen Form ausgießt, der läßt ihn als Redner auf der Bühne los oder kleidet ihn in die Gestalt der Caricatur und macht Schattenspiele an der Wand daraus; kann kommen noch die Witze des Sängers und Musikers in komischen Concerten und endlich die des Declamators in Reden und Vorträgen.

Eine solche Originalität entbehrte nicht lange des allgemeinen Beifalls; man specilirte auf die Eigenthümlichkeit an den öffentlichen Aufführungen, man drängte sich von allen Seiten in den „Maskaten". Die dramatischen Aufführungen boten durchgängig einen besseren Genuß, als die Vorstellungen auf unserer städtischen Bühne. Ihre zwanzigste Farm gestattete Impromptu's und Couplets und besonders komisch wirkte die Vermischung der Gegenwart und der Vergangenheit in romantischen Stoffen, wie „Ritr Walther von Weinsberg" und anderen Ritter- und Heldenstücken. Die allerfünfte Generation der Maler, denen die weiblichen Rollen zufielen, überboten sich in der Persiflage der Manieren bekannter Schauspielerinnen, und jede öffentliche Produktion, die nur irgend eine schwache Seite zeigte, wurde gleich hinterstrein im „Maskaten" carrikirt. — Zur Deckung der Kosten, die im Laufe eines Winters nicht unbedeutend sein konnten, wurde eine öffentliche Skizzen-Verlosung veranstaltet. Jeder Maler lieferte ein Bildchen, die Loose zu 1 Thaler fanden bald Absatz und das Manoeuvrer gelang so gut, daß eine hübsche Summe zum Reisevergnügen gemacht werden konnte.

Seit vorigem Herbste hat unsere Künstlergesellschaft eine sehr

*) Neuerdings als besonderes Werk herausgegeben unter dem Titel: „Skizzenbuch in Versen und Bildern. Aus dem Rheinland, Westfalen, der Schweiz, Baiern und Sachsen. Von Ludwig Löffler (Leipzig bei J. J. Weber). Wir können übrigens in der von unserm geschätzten Correspondenten angezogen Stelle keine ehrende dunmerschlechtes als harmlosen „Kunstreise" keinen Grund für diesen Verwurf finden und legen sie, damit der Leser selbst urtheilen möge, bieher. Sie findet sich auf S. 20 und lautet: „der Maskaten ist ein unser Leben geborenes Kind, ein Kind der Revolution, und der 6. August 1848 sein Geburtstag. Möge es recht alt werden, um noch in späten Jahren seinen Erzeugern zu danken! Die Gesellschaft enthält ausgezeichnete junge Kräfte neben alten berühmten Namen, und die Auskellung verdankt ihren schönsten Schmuck den Mitgliedern dieses Vereins. Nur der Zoof hält sich zurück u. s. w."

D. Red.

*) Nun also!

D. R.

Digitized by Google

hübsche Idee auszuführen begonnen, nämlich die Anlage einer Gallerie von Portraits ihrer Mitglieder. Jetzt finden wir im Gesellschafts-Zimmer schon über sämtlich Bildnisse, lebensgroße Büste, und Jeder, der sich überhaupt mit Portrait-Malen befaßt, hat Verträge dazu gelassen.

Sobald der Frühling seine warme Sonne ins Land sendet, wandert die Malergesellschaft aus der Stadt ins Freie; vor dem Thore, unmittelbar bei den schönen Parkanlagen, die wir „Hofgarten" nennen, hat sie ein Sommerlokal angelegt, bestehend aus einem schönen Garten mit Kegelbahn, Schießstand und Turnplatz. An die Stelle der dramatischen Aufführungen treten nun musikalische, die mit dem „Maskaben" verbundene Künstler-Kneipe trägt vierstimmigen Männergesang vor und bei diesen Concerten werden auch die Damen eingeladen. Da man in dem „Unsternental-Verein" ein Drdchen hat, so schließen die Concerte gewöhnlich mit einem unvermeidlichen Ball. Als Hauptvergnügen für die warme Jahreszeit figurirt aber das „Fröhlingsfest", welches alljährlich im Mai oder Juni gefeiert wird. Ein großer Theil der Maler erscheint dabei in romantischem Kostüm, man formirt einen langen Zug von Reitern und Fußvolk und zieht mit klingendem Spiele in einen benachbarten Wald. Turnier und Ringstechen wird abgehalten, gemeinsames Mittagsmahl und Zechgelage unter Gottes freiem Himmel beschließen das fröhliche Fest.

Seit drei Jahren besteht der „Maskaben" und übt einen wesentlichen Einfluß auf das Streben der gesammten Künstlichaft aus. Zuerst trug sie am meisten zur Vergrößerung derselben bei, weil ihr Ruf nun dieselbe Zeit brannte, als in den andern deutschen Kunststädten das Künstleren durch die Zeitereignisse zerrüttet wurde. Man wanderte also nach Düsseldorf, weil dies noch ein Asyl war. Alsdann wurde die Genossenschaft für unsere Kunstschule ein mächtiger Hebel, weil wir uns keinerlei Protektion dabei Häupter erkennen, sondern lediglich auf die eigene Kraft angewiesen sind. Die Einheit mußte alle Mach schaffen — concordia parvae res crescunt. Zum dritten bewirkte der durch diese Gesellschaft herbeigeführte gegenseitige Austausch der Ideen eine sehr heilsame Reform der Kunst-Provinzlichen, denn er verbannte die Einseitigkeit und belebte die Schöpfungskraft. Vergleichen Sie ferner die Werke der hiesigen Maler mit den ältern Schöpfungen derselben, so werden Sie einräumen, daß ein Umschwung Statt gefunden und diese Reform vorzugsweise durch den — „Maskaben"!

§ **Bremen, im August.** Es ist nun bald ein Jahr seitdem unseren Oldtera Denkmal, ein angenehmer Platz inmitten unserer freundlichen Wallanlagen zu Theil ward. Nach drei Seiten umher frisches, an Form und Farbe mannigfaltiges Laub, in dessen Mitte der blendend weiße Marmor voll hervorleuchtet. Wenn ed dieser grünen Umgebung auch an der richtigen Höhe fehlt, so ist wenigstens voranzusehen, daß das Fehlende sich nach wenigen Jahren von selbst ergänzen wird. Wie lieb und bereits diese statuarische Zierde Bremens geworden ist, wie sehr wir alle an Steinhäuser und Olbers Ruhm und Wissenschaft zu schätzen wissen, geht aus der Verbreitung hervor, deren sich eine vor wenigen Monaten erschienene Gips-Nachbildung bis jetzt zu erfreuen hatte.

Unsere kleinen sonntäglichen Ausstellungen in der Kunsthalle sind mit dem Ende des Frühlings für diese Saison geschlossen worden, um erst nach einer Ferienzeit von vier Monaten sich wieder zu öffnen, und uns eine hoffentlich reichere Ausbeute des Gebotenen vorzuführen, als der verflossene Winter uns bot. Der Grund dieser merklichen Abnahme an trefflichen Leistungen im Gebiete der Oelmalerei ist nicht in den Künstlern, sondern in dem, wie mir scheint, erkalteten Eifer der Dilettirenden zu suchen, die im vorigen Jahre, wo die Saison mit der regelmäßigen großen Ausstellung des norddeutschen Vereins schloß, und in dem vorigen (1849), wo die Eröffnung der „Kunsthalle" durch eine außerordentliche Ausstellung gefeiert wurde, für Gediegenheit und Reichhaltigkeit besser zu sorgen wußte, als es dieses Mal der Fall gewesen ist. So werden wir in den ungleichen Jahreszahlen stets einen gewissen nächternen Schlag der Winterstuben haben. Kaum mehr als 18 bis 20 hervorragende Schöpfungen hat uns der verflossene Winter dar; am dürftigsten war, wie es überall der Fall ist, wo die Düsseldorfer Schule das Meiste liefert, die Landschaft vertreten. So leicht auf der einen Seite die Landschaft, welche uns Berg oder Hengsbach vorführen, auf der andern Seite die, welche Schirmer componirt, die Anfmerksamkeit und Bewunderung der diesigen Besbauer auf sich ziehen, so wenig drachtet man im Allgemeinen noch die Landschaften von A. Weber, der sowohl in seinen früheren, als auch in den neuerdings bieher gesandten italienischen Bildern mit wenig Mitteln so große Wirkung auf den hervor bringt, der es versteht, die Gedanken in seinen Werken zu lesen. Aber diese Gedanken liegen tief im Gemüthe und können auch nur durch tiefes Verlenken erkannt werden. Kalkreuth, dessen Landschaften in seiner bekannten „Oreadenfage" meiner Ansicht nach einen Höhepunkt erreicht hatten, der seinen nachherigen Schöpfungen fern blieb, erfreute und abermahl mit einigen Schneelagegarten, in denen die blaue Färbung mehr daran ist, überreichen und traumhaftig zu werden. Koeckert's Landschaften erneten wiederum allgemeinen Beifall, fanden aber schon deshalb nicht so leicht in einem Verstummen ihren Käufer, weil sie, meistens klein in ihren Dimensionen, bei aller Sorgfalt in der Durchführung des Einzelnen keinen grosartigen Effekt machen. — Lassen Sie mich von dem Uebrigen, namentlich von dem Wenigen, was Genre und Historienmalerei uns einsandten, dieses Mal schweigen; wenn erst die bereits bestehenden Verbindungen unserer vornehmen Welt aus den Bädern und von den Landsitzen wieder in die Stadt treiben und nach dem Ansehmen der Name ansehnlich unseres Gebietes zum Kunstzeug innerhalb unserer Mauern einladen, dann sende ich Ihnen detaillirtere Berichte.

§ **Gotha im September.** Die bedeutendsten Künstler und Kunstwerke in den Residenzen Gotha und Koburg. Es dürfte nicht minderesssant und wohl von höchst erfreulichen Resultaten sein, wenn Ihr Journal von auswerberte, daß uns jedem Orte Deutschlands, wo Bilder von Bedeutung vorhanden sein, von Sachverständigen ihm darüber berichtet werden möge. Es würde sich alsdann ein ungeahnter Reichthum vortrefflicher Werke im Vaterlandy herausstellen; man würde vom Daseln bedeutender Bilder hören, die man längst verloren glaubt oder die man bis jetzt noch gar nicht gekannt hat; man würde darauf allmälig eine Uebersicht gewinnen, die, an nur für sich schon bedeutungsvoll, vielleicht anderem dazu zeigen wäre, den Reichthum Deutschlands an Kunstwerken nach den eigenthümlichen Charakter der einzelnen Landestheile in ein gewisses System zu bringen.

Natürlich ist hier nur die Rede von den im Privatbesitze sich befindenden Werken, nicht von den öffentlichen Sammlungen, welche durch ihre Kataloge genugsam bekannt sind.

Und gerade die Palais und Schlösser der kleineren Fürsten Deutschlands wären für jene Forschungen ein sehr dankbarer Boden; vielleicht dankbarer als manche Weltstädte und großen Residenzen, deren Kunstschätze bis in die Details hinein hunterstach untersucht und beschrieben werden. Was sagegen die kleineren Residenzen betrifft, so sind wir oft erstaunt gewesen über die große Fülle vortrefflicher aber sast von Niemantem gekannter Werke.

Gestatten Sie mir denn vorläufig einen kurzen Bericht über die bedeutenderen Werke der uns zunächst liegenden kleinen Residenzen Gotha und Koburg. Wir beginnen denselben mit dem Gemälde des Belgiers Wappers: „Karl IX. in der Bartholomäusnacht"; ein Bild, das wir als das bedeutendste der herzoglichen Gemäldesammlung und überhaupt als ein Kunstwerk von hohem Vertrage bezeichnen. Es ist ein Bild, das mit dramatischer Kraft ersaßt und mit grausenhafter Wahrheit ausgeführt und mit einem Schlage hineinführt in jene blutige Nacht. Und diese große Wirkung concentrirt sich in der einen Figur Karls IX, an der aber auch jeder Zoll ein Stück Geschichte ist. Jener Zug des Gesichts bietet reichen Stoff für psychologische Studien: und jedem abgespannten Nerv der blutigen Hand, die krampfhaft lässig auf dem wollgeschichtlichen Elutenlauste ruht, ringt und ein unglücklich gequälter Seelenzustand. Die entsetzenden Greuelscenen entgegen, das nur noch im Kamine liegt mit der schon bald verschüchterten Weltluft fanatischer Ekstase. — Was kümmern uns nun an einem solchen Bilde einige vielleicht etwas zu grelle Licht- und Farbenton, ein wenig Bizarrerie, vielleicht ein wenig Absichtlichkeit! Hat doch auch Ameis Auge in seinen Pariser Briefen die schöne Raphaelsche Madonna schlecht gemacht —

Zwei Kniebilder „Papst Innocenz XIII." von Moroni und „Papst Pius VII." von Gaminini zeigen so recht deutlich den Unterschied der Portrait-Malerei zu Anfang des vorigen und dieses Jahrhunderts. Wie schön, wie fleißig, wie treu,

Digitized by Google

wie durchgeführter bis auf das Kleinste, Unscheinbarste, wie farbenreich und elegant ist Cammeni's Bild! Und wie kräftig, kühn und charakteristisch das Mozzoni's. Doch verwundert man mehr den Maler, hier denkt man kaum an ihn und beschäftigt sich mehr mit dem Gemälde. — Das lebensgroße Bild der jetzt regierenden Herzogin von dem Gothaischen Hofmaler Hofrath Jacobs, und das Brustbild eines Bauernmädchens von demselben verrathen deutlich die ganze Kraft und Schwäche dieses Künstlers, wie sie uns auch in seinen großen historischen Bildern entgegen tritt. Jacobs ist unstreitig ein moderner Meister, als solcher aber auch wirklich ein bedeutender Künstler. Er frappirt, blendet, fesselt, aber weit mehr durch Aeußerlichkeit als durch tiefinnerlichen Gehalt. Seine Farbe, seine Draperie, seine Stoffe, seine Gruppirungen, das Alles ist wohl schön und frisch — vielleicht zu schön, zu falsch —; aber vergebens suchen wir nach jener Tiefe der Empfindung, welche den Glanz eines überschwenglichen Colorits entbehren kann, nach jener Macht der Phantasie, welche allein die Gewalt der Leidenschaften und die Größe der Charaktere mit freiem, kräftigem Pinsel in echt historischem Geiste darzustellen vermag. Vergleicht man z. B. seinen „Luther vor dem Reichstag in Worms“ mit Lessings „Huß“, dann fühlt man so recht den Unterschied. —

Weit mehr Innerlichkeit und Wärme der Empfindung bekundet das sinnig-schöne Bild des Gothaischen Hofmalers und Professors Schreiber: „die Ehebrecherin“ und das im nahen Herzogl. Lustschlosse Reinhardtsbrunn befindliche Gemälde desselben Künstlers: „Die Gründung von Reinhardtsbrunn“, worin hauptsächlich ein ertägliches heiteres Element vorwaltet. Dagegen fehlt es diesem Künstler ebenfalls an Energie und echt dramatischer Bewegung, wenn es einem historisch-dramatischen Stoffe gilt. Dies beweist sein Bild: „die Zerstörung von Reinhardtsbrunn“. (neben dem erstgenannten Bilde hängend) und sein allerneuestes: „der Graf von Gleichen, und dem Orient mit der zweiten Gemahlin zurückkommend“. In der äußeren Pracht der Darstellung erreicht er Jacobs nicht; dagegen übertrifft er ihn in der Naturwahrheit des Ausdrucks und in der Kraftheit des Colorits. Und wenn auch die Schneider'schen Bilder eine gewisse Inconsequenz der Manier und ein Schwanken in der Dichtung erkennen lassen, so ist anderntheils sein hingebendes, wahrhaft künstlerisches Streben und sein edelstes Ringen nach Wahrheit hoch anzuerkennen. Unter den andern Gemälden nennen wir ein reizendes Genrebild von Voge: „ein Mädchen, Schafe futternd“, Hirtsfeld's: „der Wildbieb auf den Alpen“, ein Bild von regressiver Wirkung; ferner ein liebenswürdiges Bild von Grund: „der Savoyarden-Knabe“; ein paar wackere Landschaften von Reiß und Schäd und ein paar talentvolle Portraits von Jenichen; und werden uns nun von der hiesigen Malerei zur Bildhauerei. Da haben wir denn zwar nur einen bedeutungsvollen Namen zu nennen, aber freilich auch einen Namen, der zu großen Erwartungen berechtigt. Es ist Wolfgang, der Schüler Schwanthaler's. Schon im Atelier des großen Meisters zeichnete er sich vortheilhaft aus durch die stehende Statue eines „Merkur, als Erfinder der Lyra“ und durch eine Skizze zur Statue „Ernst des Frommen“, welche Beide sich im Besitz unseres Herzogs befanden. Die jetzt auf dem Schloßplatze zu Koburg stehende Statue „Herzog Ernst I.“ von Schwanthaler hat Wolfgang mit vollendet helfen. Zurückgekehrt in seine Vaterstadt, arbeitete er zuerst mehrere Büsten, alsdann ein Werk eigener Phantasie: „Eine Nymphe, dem Wasser entsteigend, mit der Lyra“, ein Werk voll anmuthiger Würde und Zartheit und einer hohen Reinheit der Form und feuschen Innigkeit des Ausdrucks. Die im Auftrage der Königin Victoria in Marmor auszuführenden Brustbilder des Herzogs und der Herzogin, welche gegenwärtig den Künstler beschäftigen, tragen, ob gleichen von ihrer frappanten Aehnlichkeit den Stempel geistreicher Charakteristik und meisterhaften Verständnisses des innern Menschen.

Kunst-Chronik.

1. Personalnachrichten.

Der Bildhauer Friedrich Tieck in Berlin starb am 14. Mai Mittags 12 Uhr nach einem kurzen Krankenlager. Seine Beerdigung fand am 16. desselben Monats Vormittags 10 Uhr statt. Tieck gehörte zu den bedeutendsten Künstlern Berlins und viele öffentliche Kunstmonumente sind ebenso viele Denkmäler seiner künstlerischen Thätigkeit. Zu den vorzüglichsten derselben sind zu rechnen der ebenso Pegasus auf dem hinteren Giebel des Schauspielhauses, die Basreliefs über den Pilastern des Concertsaales in demselben, sowie die im Vorsaale befindlichen Büsten Göthe's und Iffland. Zu seinen letzten Werken gehören seine Arbeiten für das neue Museum, darunter vorzugsweise die Bildsäule Schinkels, welche in Kurzem aufgestellt werden wird. Hierzu sind noch in letzter Zeit die beiden Bronzegruppen auf den Treppenwangen des Schauspielhauses hinzugekommen.

— Der Maler Eduard Hildebrandt in Berlin hat sich im Sommer auf eine Reise nach Italien und Constantinopel begeben, nachdem er sein Gemälde „Sonnenuntergang in der Bai von Rio Janeiro“, welches von einem Hamburger Banquier bestellt ist, beendet hat. Sein „Sonnenuntergang auf Madeira“ ist vom Fürsten Golowath aus Schlesien gekauft worden.

2. Album für Kenigkeiten aus der Kunstwelt.

— An der Allgemeinen Kunstausstellung in Brüssel haben sich auch mehre Berliner Künstler, unter andern Begas, Magnus, Menzel, Hybel, Rauch, Wichmann, Steffeck u. A. betheiligt. Dagegen ist die Pariser Ausstellung von hier aus nicht beschickt worden.

— Die Bildhauer G. Bläser und H. Schievelbein in Berlin sind jetzt mit der Ausführung eines 4½ Fuß hohen historisch-symbolischen Reliefs in gebrannten Thon beschäftigt, womit das neuerbaute Thor in Sanssouci geziert werden soll. Außerdem werden im Park von Sanssouci 24 Dichterstatuen aufgestellt werden, darunter die von Bläser ausgeführten Marmorbrustbilder Petrarka's, Dante's, Taffo's und Ariosto's.

— Dem verstorbenen Wirthauer Schadow, Director der königl. Akademien der Künste, ist von seinen Angehörigen ein Grabdenkmal gesetzt worden. Es besteht aus einem Postament von schwarzem Granit, auf dem sich die in Erz gegossene Statue des verewigten Kunstveteranen erhebt. Die feierlichkeit der Aufstellung des Denkmals in Gegenwart der leidtragenden Familienglieder auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhofe, wo sich das Grab Schadow's befindet, war einfach aber würdig.

— Die auf dem Köpnickerfelde vor Berlin im Bau begriffene neue katholische Kirche wird nach dem Plane der sehr prachtvollen Kirche von St. Anton zu Padua erbaut. Die Kosten werden theils aus dem königl. Fond, theils durch Privatcollecten bestritten.

— Kaiser Franz Joseph hat die Königin Victoria mit einem Album beschenkt, bestehend aus Abbildungen der verschiedenen Nationaltrachten des Völker der Oesterreichischen Monarchie, sowie der interessantesten landschaftlichen Punkte; als Anhang befindet sich dabei eine Zusammenstellung von Nationalliedern und Tänzen der verschiedenen Nationen Oesterreichs.

— Vom historischen Verein für Bayern in München wird dem Historiker von Westenrieder daselbst ein Denkmal auf

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Erz gesetzt werden, wozu bereits bedeutende Summen zusammengestossen sein sollen. Zugleich wird damit die Gründung von Stipendien für arme Studenten der Philosophie und der Geschichte verbunden werden.

— Der Bildhauer Emanuel Max in Prag hat vor Kurzem zwei Statuen in carrarischem Marmor auf Bestellung des Fürsten C. Rohan ausgeführt, die dort grosse Anerkennung finden; sie stellen den böhmischen Herzog Wratislaw und Gottfried von Bouillon dar.

— Auf der Londoner Industrieausstellung befindet sich auch das Werk des nordamerikanischen Bildhauers Stephenson, welcher seine Studien in Rom gemacht hat. Es stellt einen Neger, einen Indianerhäuptling dar und wird besonders im physiognomischen Ausdruck als sehr gelungen bezeichnet. Interessant ist, daß es das erste Werk dieser Art ist, daß von einem amerikanischen Künstler in amerikanischem Marmor gearbeitet wurde.

— In Petersburg ist kürzlich eine schöne und besonders an Italienern und Niederländern reiche Gemäldesammlung zur Versteigerung gekommen. Es ist dies die der verstorbenen Gräfin von Laval angehörige Galerie. Damit in Verbindung steht eine meist aus antiken griechischen, römischen und ägyptischen Skulpturwerken bestehende Sammlung, und eine Sammlung antiker Bronzen und granitner Thongefäße, Vasen, Waffen u. s. w.

— Kaum hat sich das Gerücht über den Fund des Leonardo da Vinci'schen Gemäldes in Hannover verzogen, so entsteht schon wieder ein neues Gemunkel über einen abermaligen „Fund". Der Grafschaft „Herold" erzählt, daß im Carmeliterkloster von Bonlieu ein echter Murillo, nämlich „Jesus le Pasteur", aufgefunden worden sei. Wir müssen abwarten, was an der Sache ist.

— Das Art journal hat im Laufe der Londoner Industrieausstellung eine Reihe von Doppelheften veröffentlicht, deren größere Hälfte den „illustrirten Catalog der Ausstellung" umfassen. Es sind darin eine große Menge von Holzschnitten industrieller sowohl wie kunstindustrieller Gegenstände, auch einzelne Kunstwerke, wie z. B. der Kiß'schen „Amazone" und der Greis'schen Zinkgießerei. Wenn man nun auch für die reichere Klasse Manches mit der Ueberschrift der Bilder selbst entschädigen kann, so wäre doch zu wünschen gewesen, daß wenigstens die letzteren mit mehr Sorgfalt in der Zeichnung, wie in der technischen Ausführung behandelt worden wären. Unter den vielen hunderten Illustrationen befinden sich vielleicht 8—10, die einen „Kunstjournals" würdig sind.

— Professor Kiß gedenkt sich noch einmal nach London zu begeben. Da seine dahin gesandte Amazonengruppe, wie bereits gemeldet, nach Amerika verkauft ist, so stehen jetzt Engländer wegen der Anfertigung von noch drei solchen Gruppen mit Hrn. Kiß in Unterhandlung.

— Die Feldherrnstatuen auf dem Wilhelmsplatze in Berlin sollen, da ihr Unterbau durch die Witterung sehr gelitten hat, einen vollständigen Umbau erfahren, der, nach dem Anschlage, mehrere Tausend Thaler kosten wird.

— Die Amazone des Professor Kiß auf der linken Treppenwange des Berliner Museums, wird nicht, wie die Sage ging, diesen Stammpunkt mit einem projectirten künstlichen Felsen auf dem freien grünen Rasenplatze vor der Neu-Akademie vertauschen, sondern denselben behalten. Der Bildhauer Albert Wolf hat den Auftrag erhalten, ein für die rechte Treppenwange bestimmtes Pendant auszuführen, welches einen „Kampf des Herkules mit dem Löwen" darstellen soll.

— Man beabsichtigt, nach dem Vorgange anderer Städte, auch in Elberfeld eine permanente Kunstausstellung, hauptsächlich von Gemälden, zu gründen. Die Düsseldorfer Maler haben ihre Unterstützung zugesagt und es steht also die Eröffnung derselben wahrscheinlich nahe bevor.

— Der prächtige Münster in Ulm, eines der vorzüglichsten Denkmäler germanischer Baukunst, scheint allen Restaurationsversuchen zum Trotz einem raschen Verfalle entgegenzugehen. Vor einigen Monaten riß sich ein fast centnerschwerer Stein aus dem obern Gemäuer los, stürzte auf die Münsterwohnung und schlug durch die Bedachung durch. Der Ulmer Münster ist bekanntlich die größte Kirche in Deutschland und reicht mit seiner Gründung bis zum Jahre 1377 zurück. Der Name des Baumeisters, welcher ihn begann, ist Meister Heinrich. Von Moritz Fessinger wurden die Schiffe im Jahre 1478 vollendet und der Hauptthurm im Jahre 1500 von Burkhart Engelberger ausgeführt. Dieser in kolossalem Maßstabe angelegte Thurm sollte dem Entwurfe nach eine Höhe von 520 Fuß erreichen, wurde jedoch nur bis auf 234 ausgeführt und später bis auf 337 Fuß erhöht. Die beiden östlichen Thürme sind halb ganz fertig geworden. Die Länge des Schiffes beträgt 452 Fuß und seine Breite 176, die Höhe des Mittelschiffes 144 Fuß und die der Seitenschiffe 70½ Fuß. Die Orgel, welche diese ungeheuren Räume auszufüllen hat, besitzt 45 Register und über 3000 Pfeifen.

— Der Bau der neuen Staatsdruckerei in Berlin schreitet seiner Vollendung entgegen. Das Vordergebäude derselben hat eine Länge von 121 Fuß und eine Tiefe von 40 Fuß. Das Hintergebäude, welches dem vordern parallel steht, ist durch einen Seitenflügel mit dem Vorderhause verbunden. Dieser Seitenflügel ist der Ein- und Ausgang für alle im Hintergebäude befindlichen Arbeitslokale; er enthält zugleich Räume für die Arbeiter zum Empfange der Speisen, der Besuche u. s. w. Sämmtliche Gänge münden in der Stube des Thürhüters. Im Hofraume wird die Dampfmaschine errichtet und im Vorderhause befinden sich die Dienstwohnung des Fabriken-Commissionsrathes Wedding, als des Vorstehers der Anstalt, und die Büreaus zur Verwaltung der verschiedenen, daselbst zu fertigenden Arbeiten, als Staatspapiere, Briefmarken, Stempelpapier u. s. w. Es werden demnach Beamter der Staatsschulden-Tilgungs-Commission, Beamte des Post- und des Steuervereins u. s. w. im Staatsdruckereigebäude ihre Geschäftslokale angewiesen erhalten.

Kunstvereine und Kunstinstitute.

1.

Zur den Grundzügen des Oesterreichischen Kunstvereins in Wien.

Um unter dem Publikum im Allgemeinen mehr Interesse für Kunst zu wecken, und demselben Gelegenheit zu verschaffen, Kenntniß von den neuesten Leistungen auf dem Gebiete der Kunst sowohl des In- als Auslandes zu erlangen, so wie den Künstlern eine immerwährende Gelegenheit zur Ausstellung ihrer Kunstwerke zu bieten, hat sich ein Verein gebildet, der es sich zu seiner Aufgabe setzt:

1. eine permanente Ausstellung von gediegenen in- und ausländischen Werken der bildenden Kunst dieses Jahrhunderts zu veranstalten

2. Kunstwerke anzukaufen, welche durch eine jährliche Verlosung nebst Vereinsgeschenken an die Mitglieder und Theilnehmer vertheilt werden.

Der Verein wird gebildet aus: a) Mitgliedern. b) Theilnehmern.

Mitglied ist jeder, welcher sich zu einem jährlichen Beitrag von mindestens 10 fl. C. M. verbindet; er erhält dafür einen Antheilschein zur Betheiligung bei dem Vereine angekauften Kunstgegenstände und ein Vereinsgeschenk und hat das Recht, Kunstwerke dieses Jahrhunderts auszustellen, freien Eintritt in die permanente Ausstellung für sich und seine Familie, (d. i. Frau und Kinder) endlich Stimm- und Wahlrecht bei den General-Versammlungen. Für jeden, 10 fl. übersteigenden weiteren Betrag erhält er für je 5 fl. einen Antheilschein und ein Vereinsgeschenk mehr.

Theilnehmer sind alle jene, welche sich durch eine Einlage

Digitized by Google

von 5 fl. C. M. mit einem Antheilsschein an der jährlichen Verlosung betheiligen. Auch sie erhalten für jeden solchen ein Exemplar eingeschenkt.

Die Leitung des Vereins besorgt bis zur k. General-Versammlung, die nach der ersten Verlosung im Frühjahre 1851 statt haben wird, provisorisch ein Comité, bestehend aus 11 Mitgliedern, und zwar aus 5 Künstlern und 6 Kunstfreunden, von welchen letzteren einer den Vorsitz führt.

Die permanente Ausstellung soll nur geeignete Werke im Fache der Oel- und Aquarell-Malerei und der Plastik enthalten; ausgeschlossen bleiben daher jede Gegenstände, denen kein eigentlicher Kunstwerth zuerkannt werden kann und Copien.

Was Handzeichnungen, Kupferstiche, Radirungen, Lithographien u. dgl. betrifft, so wurde, um einer allzugroßen Ueberfüllung vorzubeugen, vorläufig die Bestimmung getroffen, daß nur die Künstler selbst zur Ausstellung ihrer eigenen Producte berechtigt sind; wenn Nicht-Künstler ein dergleichen Werk ausstellen wollen, bleibt die Aufnahme dem Ermessen des Comités überlassen.

Die Dauer jeder Ausstellung ist vorläufig auf einen Monat festgesetzt, nach dessen Verlauf die ausgestellten Gegenstände gewechselt werden; die einmal ausgestellten werden nicht wieder angenommen.

Es steht jedem Mitgliede frei, sich an diesen vorläufigen Ausstellungen mit einem oder mehreren Kunstwerken zu betheiligen; um jedoch den Künstlern die Ausstellung ihrer Leistungen ein Vorrecht einzuräumen, so müssen die von ihnen selbst eingereichten eigenen Werke stets zuerst berücksichtiget werden. Die ausgestellten Gegenstände müssen wenigstens 8 Tage vor Eröffnung der Ausstellung in das Vereinslocal eingesendet werden.

Nicht in Wien ansässige Mitglieder haben die Kosten der Hin- und Rücksendung selbst zu tragen; nur für Solche, welche vom Verein besonders eingeladen werden, sich an der Ausstellung zu betheiligen, übernimmt der Verein die Transport-Spesen.

Von der zum Ankaufe von Kunstwerken zur Verlosung disponiblen Summe werden drei Drittheile zum Ankaufe von Werken inländischer, ein Drittheil von Werken ausländischer Künstler verwendet. Der Verein kauft inländische Kunstwerke nur unmittelbar von den Künstlern selbst, ausländische hingegen auch von deren Bevollmächtigten.

Die erste Verlosung der vom Vereine angekauften Gegenstände findet auf die gewöhnliche, gesetzmäßig vorgeschriebene Weise, öffentlich, nach vorhergegangener Kundmachung im Frühjahre 1851 statt.

Für jeden Antheilschein ist nach der Verlosung ein Geschenk bestimmt, welches in einem Kupferstiche, plastischen Gegenstand, einer Radirung oder Lithographie zu bestehen hat.

Das leitende Comité.
Graf Waldstein, Vorstand.

2.

Aus dem Berichte über den Stand und das Wirken des Kunstvereins in Carlsruhe vom 25. März 1851.

Die schwerste Aufgabe des Vorstandes ist die Besorgung einer den Ansprüchen der Kunst und der Mitglieder genügenden Vereinsgabe. Schwieriger noch ist ihre Lösung, wenn es sich um die Erwerbung dieser Gabe für den gesammten Rheinischen Kunstverein handelt. Leider sind auch für 1850 die deßhalsigen Bemühungen dahin ohne Erfolg geblieben, und haben dazu beigetragen, daß unsere Vereinsgabe für das vorige Jahr noch nicht erschienen ist. Jetzt können wir die Zusage geben, daß die für 1850 bestimmte Gabe nächster Tage und bald nach ihr auch die für 1851 zur Vertheilung kommen und der Kunstwerth beider für die Verspätung der einen entschädigen wird.

Für 1850 erhalten die Mitglieder ein Heft „deutsche Kunstblüthen" in 16 Blättern mit Text, meistentheils nach unbekannte Original-Compositionen und theilweise Original-Radirungen deutscher Künstler unserer Zeit. Cornelius, Veit, Kaulbach, Koopmann, Pöllinger, Oeckonadin, Frommel, Butte, Tuck, Jakob, Schrödter, Zwecker, Trost, Sollau sind ihre Namen.

Nicht durch eine glänzende Ausstattung wollen diese Blätter bestechen, wohl aber durch ihren reichen mannigfaltigen Gehalt und ihren wahren Kunstwerth werden sie das Auge der Kenners befriedigen und unsere Mitglieder erfreuen.

Herr Kunsthändler Weith dahier, dessen Streben wir unsere volle Anerkennung zollen, ist der Herausgeber dieser schönen Sammlung und je selbstverständlicher sein Unternehmen erscheint, um so mehr haben wir seine Rücksichtsnahme zu loben, die es uns möglich machte, in den Besitz, und zwar den ersten, dieses Werkes zu gelangen, daß erst später in den Kunsthandel übergehen und nur mit beträchtlich größeren Kosten zu erhalten sein wird.

Mit Zuversicht dürfen wir auch die für 1851 bestimmte Vereinsgabe als eine vollkommene bezeichnen. Sie stellt Columbus im Augenblicke der Entdeckung Amerika's, nach dem Gemälde des Professor Ruben in Prag, dar, und ist auf eine neue Weise, durch Galvanographie, von Hofrath Hanfstängl in München seinem Namen entsprechend nachgebildet worden. Die weltgeschichtliche Grabenthat des Gegenstandes und seine glückliche Behandlung in jeder Beziehung sichern den Werth dieses Bildes, das auch die Kunstvereine von Prag und München als Vereinsgabe gewählt haben.

Dankbar zugen wir noch bei, daß Herr Hofrath Hanfstängl den für die Abnahme von wenigstens 1000 Abdrücken bestimmten Preis, auch für die für uns erforderliche geringe Anzahl beibehalten und und dadurch in den Stand gesetzt hat, auf diese Sache ohne Ueberschreitung der Mittel eingehen zu können, welche für die Vereinsgabe verwendet werden dürfen.

Wer sollte sich nicht freuen, daß wir unserer Vereinigung wieder die weitere Verbreitung von zwei Kunstwerken verdanken, die auf keine andere Weise möglich geworden wären?

Der Vereins-Präsident:
Kachel.

Der Vereins-Secretair:
Schunggart.

Kunstkritik.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Original-Holzschnitten oder Blättern, welche von den Erfindern, Malern und Zeichnern eigenhändig geschnitten worden sind. In treuen Copien von bewährten Künstlern unserer Zeit und als Mittwerk zur Geschichte der Holzschneidekunst herausgegeben von Rudolph Weigel. Erste, zweite und dritte Lieferung, von je 5 Blättern, auf chinesisch Papier, auf Cartons gelegt, nebst Text. In einer Mappe. Fol., Preis à 5 Thlr., Leipzig, Rudolph Weigel 1851.)

So künstlerisch und würdig die Ausstattung des vorliegenden Werkes ist, so waren wir doch einigermaßen überrascht, daß der durch seine reichen Sammlungen und seine umfangreichen Studien im Fache der mittelalterlichen Kunst vor Allem zur Herausgabe dieser schönen Blätter berufene Verleger und Verfasser des Commentares erklären, Herr Rudolph Weigel, die Frage: „ob die alten berühmten deutschen Meister, wie Albrecht Dürer und Hans Holbein der Jüngere eigenhändig die unter ihrem Namen bekannten Holzschnitte selber geschnitten?" durch die schon im Titel enthaltene antiquirte Bejahung derselben als eine geschlossene betrachtet hat. —

Es ist uns keineswegs, wie es den Anschein haben könnte, ein unwesentlicher und der Kritik über die Sache selbst fern liegender Punkt, über den wir unsere Meinung auszusprechen und um

Digitized by Google

so mehr gedrungen fühlen, als gerade die subjective Zweifellosigkeit des Herausgebers Viele, die den Entwickelungsgang und den gegenwärtigen Stand der Frage nicht genau kennen, zu einem Autoritätsglauben führen könnte, der in der Wissenschaft überall eine gefährliche Schranke gegen tiefere Forschung und demzufolge auch gegen das schließliche Aufkommen der Wahrheit ist.

Thatsache aber ist, daß diese Frage durchaus nicht als geschlossen betrachtet werden darf und auch wir nehmen nur keineswegs daraus, darüber zustehen zu wollen. Und wenn wir allerdings der mannigfachsten Meinung sind, daß Albrecht Dürer und Holbein keineswegs die unter ihrem Namen bekannten und von ihnen components und gezeichneten Blätter selbst geschnitten haben, so ist auch diese, der Meinung des Herausgebers entgegengesetzte Behauptung nicht eher weniger unwiderlegter Natur. Denn es sind — und Alle, denen die Geschichte des Formschneider-Handwerks Streites über „die Gegenhändigkeit der Malerformschnitte" bekannt ist, werden dies wissen — bis jetzt von keiner Partei irgend wie absolut entscheidende historische Beweise, sei es für, sei es gegen diese Ansicht beigebracht worden. Die Waage der Entscheidung, auf deren einer Seite die ästhetische Autorität eines Kunstkenners, wie Rumohr, und der andern die auf historischer Basis ruhende Ueberzeugung eines Kritikers, wie Soymann wirkt, dürfte demnach so lange im Gleichgewicht bleiben, bis neue, sehr ins Gewicht fallende Gründe und Indicien, sei es dort oder hier, hinzutreten. Schriften aber, wie die von Umbreit, welche in sinnlichster Weise und in einer dem Ernste der Sache nicht angemessenen Ueberdehnung die Gedanken Rumohrs variiren, können in dieser Beziehung wohl kaum als urtheilsmaßfähig betrachtet werden. Für uns aber, die wir dehufs einer in Kurzem zu veröffentlichenden „Geschichte der Holzschneidekunst bis auf die Gegenwart" Gelegenheit gehabt haben, den historischen und ästhetischen Fond dieser Frage in der Nähe zu betrachten, existiren — und dies ist das Resultat unserer bedächtigen Forschung — nur zwei neue Momente, welche in dieser Sache noch ein Gewicht haben dürften, und die bisher noch nicht in Betracht genommen sind. Das Eine durchaus praktisch-ästhetischer Natur, ist: Das auffreie praktischer Grundlage ruhende Urtheil der bedeutendsten unserer modernen deutschen Holzschneider; das Andere ist ein mehr urkundlich historisches Inventum. Was das Erstere betrifft, so stimmen alle praktischen Holzschneider, die wir hierüber zu befragen Gelegenheit hatten, mit uns entschieden darin überein, es sei überhaupt, wegen der beim alten Holzschnitt wesentlich mechanischen und langweiligen Technik, unmöglich, daß die großen Künstler ihre Zeichnungen selber geschnitten, bei Männern aber von dem unruhigen Charakter und der rastlos weiten Natur eines Holbein vollends unglaublich. Denn was konnte einen Künstler wie Holbein oder auch Albrecht Dürer bewegen, auf die technische Ausführung eines Holzschnitts eine Zeit zu verwenden, während der er eine 10 oder 20fache Anzahl neuer Zeichnungen, ja ein ganzes Gemälde herzustellen im Stande war? Und wie ist mit der nervösen Hast eines Holbein die Vermuthung zu vereinigen, daß er sich auch nur einmal zu der Tastung hätte zwingen sollen, seine eigenen mit genialer Kraft und Leichtigkeit hingeworfenen Compositionen in rein mechanischer Weise mit dem Messer auszuschneiden? Und wo lag der Grund zu einer solchen Gedankenrohe? Glaub es etwa seine geschickten Holzschneider zu jener Zeit? Und welche Zeit hätte Holbein und Dürer nöthig gehabt, um die ihnen zugeschriebenen Schnitte herzustellen? In letzter Beziehung bedürfte es am Ende nur eines einfachen Rechenexempels, um die Unhaltbarkeit der „Gegenhändigkeit der Malerformschnitte" darzuthun.

Das zweite Moment ist historischer Natur, geschöpft aus der alten Originalkorrespondenz des Kaiser Maximilian I. mit Conrad Peutinger, Stadtschreiber zu Augsburg, unter dessen Leitung die Augsburger Formschneiderwerkstätten hatte. Aus ihr, in denen die großen Holzschnittwerke gefertigt wurden, welche wie der Weißkunig, Theuerdank, Triumphzug Kaiser Maximilians, Genealogie des Kaisers u. s. w., auf des Kaisers Veranlassung unternommen waren. Die sehr verdienstliche Monographie von Herberger: „Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I., Augsburg 1851" giebt in dieser Beziehung sehr schätzbare Daten, und denen wir für unsern Zweck Einiges hier mittheilen wollen. Es geht aus der Correspondenz hervor, wie und den Schnitt der Zeichnungen zunächst hervor, daß es vorzugsweise Hans Burgkmair und Hans Sebastian waren, welche die meisten Zeichnungen für jene Werke entwerfen, dann sodann aber, daß sie selbst eben auch nur gezeichnet und nicht geschnitten haben, weil sie stets den Formschneidern und selbst dem Ritzler, der die Holzblöcke fertigte, entgegengesetzt werden. So z. B. in der Rechnung über die Bücher für die „Genealogie des Kaisers", worin Burgkmair im Jahre 1510 schon 92 Bilder gezeichnet hatte, wo die betreffende Stelle aus Maximilian's Rechnung: „Mein Doctor Peutingers Aufzaich ꝛc. also lautet: „So hab ich hinfüro zu Furderung, dem Schreiner und den zwaien formschneidern für XCII bilder und andere wie an gedachten Malers hande gezeichnet begriffen ist bezalt fl. 115 kr. 24." Die technische Leitung der Augsburger Formschneiderwerkstätten hatte Jost de Negker aber, wie er sich selbst schreibt: „Jos Dienecker Formschneider von Antorff zu Augspurg". Er bereitete den Formschneidern die Arbeit vor und vollendete sie zuletzt mit eigener Hand, damit man nicht mehr Hände erkennen sollte. Er erbietet sich in einem Schreiben an den Kaiser, „mit zwei Gesellen monatlich 6—7 gute Stöck zu liefern" und fährt dann fort: „Ewer Key. Mt. wollt auch wenn drey Formschneidern" (nämlich ihm und seinen beiden Gesellen) „ein bedenkzung oder gemach verschaffen, damit wir unser Wesen allain haben mugen vnnd von mengklich ungetirt seyenn, dann dir arbeit will es vnormb haben, daß wir allain seyen". Dies war im Jahre 1512, von wo man also die Einrichtung der größeren Holzschneidewerkstätten in Augsburg datiren kann. Peutinger nahm in der Folge gegen 12 Formschneider für den Dienst seiner in Dienst und darauf wird auch die große Menge der Holzschnitte erklärlich, welche damals für die bezeichneten Werke in der verhältnißmäßig kurzen Zeit von 6 Jahren gefertigt worden konnten. — Hat also hiernach jetzt nun schon das als unbezweifelbare Thatsache vor, daß die Umwerfung der Zeichnungen von der xylographischen Ausführung durchaus und in so sagen systematisch getrennt war. Aber es findet sich in der obigen Correspondenz eine Stelle, die mit diplomatischer Sicherheit darthut, daß — wenn einmal ein Maler, wie Burgkmair, das Messer in die Hand nahm — dies als einer der seltensten Ausnahmefälle betrachtet wurde, der nur durch die Gewalt der Umstände eintrat. Einmal nämlich war ein geschickter Formschneider, dem guten Peutinger fortgelaufen, und das gerade zu einer Zeit, wo man alle Hände voll zu thun hatte, um die Umgewalt des Kaisers zu bekriegen. In dieser Noth, und da Peutinger sich selbst gar nicht zu helfen wußte, erbot sich Burgkmair selbst, mit Hand an Werk zu legen, um dem Peutinger an den Kaiser meldet, mit den Worten: „der Formschneider, so die form zu E. M. geschlecht bisher gar schlitten hat, ist hindre mir vnd on mein wissen hie weck, vnd kan nit erfonden wan der wider kumt, vnd sonst kainer der solchs kunde zu Augspurg ist, drs halben ich von dem hailsson man, an Ewr. Mt. Arbait verbindert wird, will aber als vil an mir ist allen fleis ankeren, damit ich yne oder ain andern zu wegen bring, der die Arbeit aufmach, der malter aldir ist ganz geschickt darzu". Es können nun vielleicht nähere Gegner schließen, daß in diesen Worten in der authentische Beweis für ihre Meinung von den „Malerformschnitten" enthalten sei. Allein dieser Trümpf dürfte nur kurz und illusorisch sein. Denn es kommt keineswegs darauf an, zu bewahrheiten, daß die alten Maler von der Technik des Holzschnitts soviel verstanden haben, um im Nothfall selbst einmal Hand an denselben zu legen, sondern es kommt darauf an, ob solche Fälle als Regel oder als Ausnahme zu betrachten sind. Und in obigen Worten liegt es durchaus deutlich ausgesprochen, daß Peutinger den Kaiser damit beruhigen will, daß er Jemand gefunden, der jenen den Entschedenen nicht ersetzen könne, aber doch seine angefangene Arbeit passabel zu brennen im Stande sei. Darin, daß der Maler als „ganz geschickt dazu" dargestellt wird, ist daher erstens die Thatsache enthalten, daß der Kaiser von dieser „Geschicklichkeit" noch nichts wußte, sonst wäre eine solche Mittheilung überflüssig gewesen, und Peutinger hätte bei der bekannten Ungeduld des Kaisers, seine Sachen vollendet zu sehn, sich wohl gehütet, ihm unnütze Sorge zu machen; zweitens, daß Burgkmair (denn der ist

Digitized by Google

hier unter dem „Maler“ gemeint), sachlich bis zu jenem Augenblicke noch nichts in Holz geschnitten, soviel wenigstens Peutinger wusste. Somit hätte er in ihm ja, als regelmäßigen Mitarbeiter, keine neue Aushülfe sehen können; und drittens, daß dieser Fall als zu den entschiedenen Ausnahmen zu rechnen ist. Obnedin wäre es sehr auffallend, daß Peutinger in seinen zahlreichen Schreiben an den Kaiser, die sich auf die kleinsten Kleinigkeiten erstrecken, niemals irgend Etwas erwähnt, das auch nur schlussweise auf die Vermuthung führen könnte, als wären Schrotelin, Dürer, Burgkmair in Holz zu schneiden gewohnt gewesen. Auch die grossen Heldenkleidter, welche gewöhnlich Burgkmair zugeschrieben werden, da sie neben der Jahreszahl 1512 sein Monogramm tragen, und unter denen bei „Wertrait Hansen Baumgartners“ besonders gerühmt wird, sind nur von ihm gezeichnet. Denn Josi de Negker nennt gerade dieß Blatt seine Arbeit (Siehe Herberger, a. a. O., S. 50). — Wenn man aber selbst bei Burgkmair, der täglich mit den Formschneidezeichnern, Briefmalern, Formschneidern und selbst mit Formschneidern, eine solche einmalige technische Besonderheit nur durch den Holzschnitt erklärt werden kann, wie will man dann bei weit unwahrscheinlicherer Vermuthung vertheidigen, daß Albrecht Dürer und gar Holbein, die zwar viel, aber doch keineswegs ausschließlich für den Holzschnitt gezeichnet haben, ihre Zeichnungen selber geschnitten hätten? —

Aber selbst wenn wir unsere Gegner dennoch nicht nöthigen wollen, das Gewicht aller dieser Gründe anzuerkennen, so glauben wir doch, daß sie hinlänglich in's Gewicht fallen werden, um sie zu dem Eingeständnisse zu bringen, daß die Frage „über die Eigenthümlichkeit der Malerformschnitte“ in dem unserer Ansicht entgegengesetzten Sinne noch viel weniger als abgeschlossen zu betrachten ist; und wir können deßhalb die Hoffnung des Herausgebers durchaus nicht theilen, wenn er in seinem „Vorwort“ sagt: „Hoffe auch die Ueberzeugung bei den meisten Kunstfreunden bereits fest(?), daß jene Künstler nicht allein im Besitze des geistigen Schaffens waren, sondern zugleich die Technik der Formschneidekunst ausübten, sei es auf Lust(?), sei es des Lebensunterhaltes wegen, aber zur Herausbildung höherer Kräfte, hauptsächlich jedoch in der Reinvervollkeit, ihren Produkten die künstlerische Schönheit zu verleihen, so wird diese Sammlung . . . nicht nur jene Ueberzeugung befestigen, sondern auch zugleich die wenigen Gegner, welche die Eigenhändigkeit der Originalformschnitte noch jetzt in Zweifel ziehen, in Unhaltbarkeit ihrer Ansichten erkennen lassen“. Wie gesagt, diesen Zutrauen theilen wir nicht und müssen für unsere Person wenigstens gestehen, daß wir besonders auch in dem Umstande, weil sie so vortrefflich und so ganz im mittelalterlichen Charakter und im Geiste der alten Künstler von neueren Holzschneidern copirt worden sind, das beste Argument für die Möglichkeit der künstlerischen Ausführung durch andere Hände als durch die der Meister selbst, erkennen. Ein Umstand, durch den wir, selbst abgesehen von andern Gründen, in unserer Ansicht noch vielmehr bestärkt worden sind.

Lassen wir jetzt diese Frage ruhen und gehen zu den Blättern selbst über.

Die erste Lieferung enthält fünf Tafeln und verschiedenen Schriften und Zeichen der alten Holzschneidekunst. Die erste zeigt ein Blatt von vorzugsweise künstlerischem Werthe, von Hans Burgkmair: „Maximilian I. und Maria von Burgund“, das, wie der Herausgeber, welcher es guerst entdeckt hat, vermuthet, für den „Weisskunig“ bestimmt gewesen sei. Burgkmair ist — und das beweist auch dieses Blatt — nächst Dürer einer der besten Zeichner seiner Zeit, obschon die mit seinem Monogramm bezeichneten Schnitte im Allgemeinen nicht jene Mannigfaltigkeit der Compositionen und Charakterverschiedenheiten des Ausdrucks haben, welche die Dürer'schen Holzschnitte so anziehend macht. Das vorliegende Blatt, dessen Farbenfrischheit mit grosser Sorgfalt von Hermann Krüger in Leipzig aufgefrischt ist, hat ausser seinem bedeutenden künstlerischen Werthe noch den Werth einer grossen Seltenheit*). — Das zweite Blatt ist Lucas Cranach's des Aelteren: „Christus und die Samariterin am Brunnen“. Cranach's Styl ist, gegen den Dürer'schen gehalten, im Ganzen etwas trocken und nicht ohne Härte, aber dennoch voller Charakter. Es existiren eine sehr große Menge von Holzschnitten mit seinem Monogramm. Gegenwärtiges Blatt gehört rücksichtlich der Composition zu seinen besten. Besonders treffend ist der Ausdruck der gesammten Aufmerksamkeit im Gesicht und der Stellung des Mädchens. Ueberhaupt zeichnet sich die ganze Gruppirung durch große Ungezwungenheit und drastische Lebendigkeit aus. Der Facsimileschnitt ist von Flegel in Leipzig angefertigt. — Das dritte Blatt fällt schon in die Epoche des Verfalls der Holzschneidekunst, nämlich in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es ist ein männliches Brustbild von Johann Livens aus der holländischen Schule und um so interessanter, als gerade und dieser Zeit äußerst wenig Denkmäler erhalten sind. Der Kopf ist höchst effectvoll componirt und in der Technik mit einer gewissen runden Sicherheit behandelt, die sonst nicht den Holzschnitten dieser Zeit eigen ist. Man vergleiche z. B. den Kopf von Dirk de Bray im dritten Hefte, wel cher in der technischen Ausführung eine weit größere Glätte zeigt. Der Facsimileschnitt dieses, wie des folgenden Blattes rührt von Bärtner in Dresden her. — Das vierte Blatt stammt aus der italienischen Schule und trägt den Namen Jo. Bapt. Coriolanus. Dieser Künstler gehört der großen Künstlerfamilie der Corvisane an, aus welcher im Anfange des 17. Jahrhunderts ainer ihm noch ein Bartholomäe Coriolano als Holzschneider bekannt war. Außer mehreren vortrefflichen chiaro-scuro-Schnitten nach Guido Reni und andern italienischen Meistern ist jedoch wenig von ihnen erhalten. Darum ist das vorliegende Blatt schon von großem Interesse. Es ist ein mittelmäßiger Portraitschnitt in der den Coriolano's eigenen saubreren, etwas regelmäßigen Manier und trägt die Jahreszahl 1639. — Die fünfte Tafel enthält zwei Jnkunabeln „der unglaubige Thomas“ und „der heilige Ambrosius“, beide der deutschen Schule angehörig. Das erste Blatt ist die Copie eines alten, mit dem Reiber und mit Wasserfarben gedruckten, sehr alten Heiligen- oder Wallfahrtsbildes, das, wie der Herausgeber mittheilt, durch Patronen illuminirt war. Trotz dieses Umstandes dürfte das zweite, mit gewöhnlicher Buchdruckerschwärze auf der Presse gedruckte Heiligenbild unserer Ansicht nach älter sein, wenn man als Maßstab der Beurtheilung den Charakter der Zeichnung und die Technik des Schnitts in Rechnung bringt. Obgenau dann hervorgehen würde, daß auch das erstere nicht über die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinaufgehen dürfte. Denn, wie auch der Herausgeber sehr richtig bemerkt, die Waffenfarben sind nicht unbedingt ein Argument für das hohe Alter der Holzschnitte.

Die zweite Lieferung enthält ebenfalls fünf Tafeln mit 8 Blättern, sämmtlich Holbein'g Compositionen. Wir führen sie zunächst der Reihenfolge hier an. Erste Tafel: 2 Blätter

---

*) Beiläufig erwähnen wir, daß die vom Herausgeber angegebene Jahreszahl des Todes Burgkmair's, nämlich 1529, ungenau ist. Die bisherigen und sehr bekräftigten abweichenden Angaben seines Todesjahres (1547, 1529, 1539, 1550, 1559) rühren daher, daß man drei verschiedene Personen, welche sämmtlich Maler waren, Großvater, Vater und Sohn, mit einander verwechselt oder in eine einzige verwandelt hat. Thomas Burgk-

mair, der Aeltere von ihnen, dessen Geburtsjahr nicht bekannt ist, starb, als er im Geschlechtsbuche der Maler in Augsburg verzeichnet ist, 1523; sein Sohn Hans — und dies ist der berühmte Zeitgenosse Maximilians — ist 1492 zu Augsburg geboren und starb, nach derselben Quelle, 1531. Endlich Hans, der Jüngste und Letzte dieses Namens und unsers Burgkmairs Sohn, ist nicht mehr eingetragen, aber er hat noch am 11. December 1559 gelebt, wie aus folgendem merkwürdigen Schreiben des Kaiser Maximilian I. von diesem Datum an den Rath der Stadt Augsburg hervorgeht: Dise dar Ewer Mitburger Hans Burkmair Maler vnnderrenntzeichi fuebrache, wie weylennd sein Vatter vnd Er vnsern lieben Herren, Ahnherren vnd Brudern Kaiser Maximilian vnd Kaiser Karlen hochlobiger gedechtnus, wie maining der Kayrsach, desselichen dem Erzn in Hiss vnnd fürsannot der Plaetner vnnd sonst in ander wer weg, ganz vnuerdrossen vnd gantzdienstlich gedient haben &c. . . Dieweil er aber von dem Allmechtigen mit vielen claunen Kindlein begabt, vnd nunmer mit ainem baben Alter also beladen, daß er seines Pildens Geschaft vnnt angestandener leibsschwachhait halber zein handwerckh in solchem seinem Letzdien Alter nit mer dermassen als Er in seiner Jugennder gehan vorthem thoundte. . . Er ersuechen wir Euch hiermit gnedigt bittennde, Jr wollter dem selben Burkmair . . . zu dem nechsten verliehenen Aufcheer oder einem andern Zmbeiss hierEuch, dar zue Ersprechlicher, vnnd dem vorstem mag, voe andern thunnen lassen. Die Illustrationen zu „Petrarch's Triumphzug“ und anderen nach 1531 erschienenen Werken rühren demnach nicht von demselben Burgkmair her, der am „Triumphzuge“, der „Genealogie“ und den andern von Maximilian gefertigten Werken gearbeitet hat, sondern von seinem Sohne. (Siehe Herberger, a. a. O., S. 28. Anm. 87.)

Digitized by Google

aus Cranmer's „Katechismus“ London 1548: „Moses empfängt die Gesetztafeln auf dem Berge Sinai“ und „Christus treibt die Teufel aus“. Zweite Tafel: „der Sündenfall“ aus der Cranmer Bibel 1539, Folio. Dritte Tafel: „der Krämer“ aus dem großen Todtentanze. Vierte Tafel: „der Spieler“ aus dem Todtentanzalphabet und „die ungezogenen Bauern“ aus dem sogenannten Bauernalphabet. Fünfte Tafel: „die ungezogenen Bauern“ und „ungezogene Kinder“ aus dem Kinderalphabet. — Der Unterschied zwischen Dürer und Holbein ist, wie in der äußerlichen Größe ihrer Blätter, so im innern Charakter derselben höchst bedeutend und bedeutungsvoll. Denn wie die Dürerischen Schnitte durchgängig ein großes, häufig sogar ein lebensvolles Format haben, so beruht auch der Charakter der selben in der einfachen Großartigkeit und Robheit der Gestaltung; während Holbeins Blätter schon in der Kleinheit ihres Formats das Streben nach dem Charakteristischen, den Geberdenton und Physiognomien im Kostbarst verrathen. Nur in einem Punkte berühren sie einander; das ist die naive Einfachheit ihrer Technik, die nicht den blos mechanischen Effect sucht, sondern dem wahren Effect des innerlich Künstlerischen, welcher mit jenem oft verwechselt wird. Die Liebe zum Schöne des oberflächlichen Glanzes treibt in den Figuren der Holbeinischen Blätter oft so bewunderns würdig, daß wir mit ihm in seiner Beziehung vielleicht nur einen modernen Künstler vergleichen können, der überdies viel Verwandtschaft mit seinem kunstlerischen Habitus hat, nämlich Menzel. Ihre Aehnlichkeit beruht, außer in dem tiefen Verhältniß des geistigen Zuges im Menschen und des entsprechenden psychologischen Ausdrucks der denselben, besonders auch in der großartigen, aber oft mit einem satyrischen Beigeschmack versehenen Auffassung des künstlerischen Vorwurfs. Dem Letzten kann man ferner sagen, daß jede Linie in ihren Zeichnungen beredtungsvoll und charakteristisch ist und daß sie sich eher eine Inkorrectheit zu Schulden kommen lassen, als dem Schein der gewissen Verabredungslosigkeit aufgeben. Auf die obigen Blätter speziell einzugehen, würde zu weit führen. Indessen wollen wir noch eine Frage berühren, die bisher unserer Ansicht nach nicht ganz vom richtigen Standpunkte betrachtet worden ist, das ist die Frage nach der eigenthümlichen Bedeutung, welche Holbein der alten Idee des „Todtentanzes“ angedeihen ließ. Schon in den alten Todtentänzen, wie sie Jahrhunderte lang vor Holbein auf den Mauern der Kirchen und sonst existirten, liegt ein Moment, das bisher zu wenig berücksichtigt worden ist, nämlich das Moment der scharfbetonten Ironie. Es ist darin keineswegs blos, wie man es gewöhnlich auszulassen pflegt, die triviale Hinweisung auf die Hinfälligkeit des menschlichen Daseins und auf die Vergänglichkeit der irdischen Dinge ausgesprochen, sondern es ist auf die Bezeichnung des „Todtentanzes“ der größte Accent zu legen. Diese Ironie, welche in dem grotesken und dadurch schauerlichen Contraste des in Moder und Staub verfinkenden warmen Lebens mit dem als „lustige Person“ auftretenden Gerippes liegt, ist ein natürliches Resultat der das Mittelalter umwaltenden Pfaffenherrschaft, welche überall die Harmlosigkeit irdischer Freude verdammte und als Teufelswerk verschrie, um die Blicke der Menge nach dem mit allerlei himmlischen oder höllischen Gaukelvorstellungen ausgeschmückten Jenseits zu richten. Daß aber gerade der Tanz gewählt wurde, um die Ironie gegen die Weltlichkeit zur Anschauung zu bringen, hat darin seinen Grund, daß er das allgemeinste und beliebteste Vergnügen der Menge war und blos bleiben wird, weil sich an ihn alle Belustigungsarten anknüpfen. Dem harmlosen Tanze der jungen Burschen und Mädchen stellte daher die mönchische Verdummtheit den Tanz des Todes gegenüber, als eine kräftige Verklage der irdischen Freude überhaupt. Dies ist die Grundidee, die allerdings nur den Ausgangspunkt zu weiterer Durchführung bildete. Als sich Künstler, wie Holbein, der Idee bemächtigten, da war es nicht mehr blos die asketische Verdohnung der irdischen Freude zu Gunsten der himmlischen Seligkeit, sondern die Ironie gegen die Kleinlichkeit und Zimmerlichkeit der Menschen in ihrem Verhältnisse zu einander und dann weiter die Satyre gegen den Despotismus der Kastenunterschiede und insbesondere der Hierarchie selbst, so daß in dieser neuen Auffassung sich die Waffen eigentlich umkehrten. Aber die Ironie, welche den Hohn unter einer lächelnden Maske versteckt, blieb immerhin die Hauptstrebung des Todtentanzes; und um schärfsten trat dieser Hohn gegen der Träger jenes Kastenbedrückungssystems, Bischöfe, Kaiser, Fürsten, Aristokraten u. s. w., in mildester Form zur sanften Ironie abgestuft gegen die unter jenem Despotismus leidenden niederen Klassen, gegen die Kindheit, das gebrechliche Alter u. s. w. hervor. Was nun den Holbein'schen Todtentanz insbesondere betrifft, so erscheint darin als vorzugsweise Charakteristisch der geistreiche und tiefe Humor, mit welcher das Gerippe des Todes, ohne aus den Grenzen der herzbrechenden Vorstellung herauszutreten, in eine lebendige und äußerst bewegliche Gestalt verwandelt wird. Es liegt in der Stellung desselben, in dem Aufstreten, in der Wendung seiner Knochengliedere eine Kemk, die durch ihren frappanten Gegensatz mit dem ernsten und grausenhaften Object der Darstellung sich als eine großartige Ironie der Lebensanschauung erweist, deren Wirkung auf das Gemüth gewaltig ist. Es ist daher auffallend, wie einer der mit Recht gerühmtesten Kunstlenner der neuern Zeit, v. Rumohr, den in dieser Ironie liegenden Hohn gegen die Eitelkeit und Hohlheit der menschlichen Gesellschaft und ihrer Ideen als „Schalkhaftigkeit“ bezeichnen konnte, „welche mit dem Bilde des Gerippes ausjohne, so daß man ihm gern zusieht, wie es bald drohend und tückisch, bald neckend und tröstend alle Zustände des menschlichen Daseins ins Gleiche bringt“. Es liegt zwar allerdings in den Holbein'schen Todtentänzen eine Verklärung oder Ausgleichung, aber sie ist nichts als Vergeltung und Vernichtung. Durch diese Auffassung der alten Idee des Todtentanzes ist Holbein ebenfowenig über dieselbe hinausgegangen, wie Göthe in seinem „Faust“ über die alte Volkssage des Teufelsbundes. Auch Merkwürdig hat seinen Humor wie der Holbein'sche Tod, aber es ist der Humor, der gerade durch seine scheinbare Bonhommie schaudern macht. Die ersten beiden, dem zweiten Hefte angehörigen Blätter sind den Cranmer'schen Katechismus entnommen, welcher außerdem noch drei andere Holbein'sche Holzschnitte enthält, während die übrigen der französischen Schule angehören. Der erste „Moses die Gesetztafeln empfangend“ hat obnezus in der Composition einige Aehnlichkeit mit dem denselben Gegenstand behandelnden Blatte aus Holbein's „Alten Testament“, das im vorigen Jahre von Seymann mit den Copien von Bürkner in Dresden herausgegeben ist. Das dritte Blatt „der Sündenfall“ zeigt in der Lebhaftigkeit der Gebärden und Bewegungen, so daß darin die Hand eines andern Holzschneiders erkannt werden muß, als denjenigen, welcher den Todtentanz schnitt. Die Copien beider von Hermann Krüger sind sorgfältig ausgeführt. Das vierte Blatt ist die bekannte herrliche Composition aus dem großen Todtentanze: „Der Krämer“, mit ungemeiner Sicherheit und Zartheit von Lorel in Göttingen copirt. Wir sind der Ansicht, daß das Original ebenso wie das der „Herzogin“ von Hrn. Lützelberger (Monogramm H. L oder H.) gefälschten ist, obschon sich auf einigen Holbein'schen Handzeichnungen, deren Originalität bis jetzt nicht bezweifelt worden ist, dieses Monogramm ebenfalls findet.

In der dritten Lieferung finden wir theils die holländische Schule, theils die deutsche Schule vertreten. Das erste Blatt ist ein sehr feiner Holzschnitt Tirk be Brau's, ein Portrait des Malers Salomon de Brau, seines Vaters. Der Schnitt darf bereits in die Zeit des Verfalls gehörenden Blattes ist voller Feinheiten und mit großer Eleganz ausgeführt und, obschon statt der Kreuzschnitte faß überall ins Schwarze gearbeitet ist, doch kräftig in der Modellirung. Die Facsimileartige, welche angewendet zu nennen ist, wurde in der Lotographischen Anstalt von Eduard Kretschmar in Leipzig ausgeführt. Tirk de Brau und sein Bruder Jacob de Brau sind Zeitgenossen von Johann Livens, dessen oben erwähnt worden ist, Cbbyb Jzabrs, Cbbyb's van Sichem, der von Jacken fälschlich Cornelius genannt wird, Abraham Bloemart's, und von dessen Sohn Friedrich und von einigen andern Holzschneidern getrennter Bedeutung, welche theils von der Plantin'schen Officin in Antwerpen, theils von der Euschede'schen zu Harlem beschäftigt wurden. Auch Rembrandt, der in eben diese Zeit fällt, soll einen Holzschnitt ausgeführt haben, den uns die Metzgische Sammlung auf der dritten Tafel vorführt. Er ist betitelt „Der Philosoph mit der Sanduhr“ und wenigstens ist daran nicht zu zweifeln, daß Rembrandt die Zeichnung, vielleicht sogar auf den Holzstock selbst entworfen hat. Aber schon Bartsch bemerkt, wie der Herausgeber selbst anführt, in seinem Catalogue de Rembrandt Nr. 318 dazu: Il n'est pas vraisemblable, que cet artiste fougueux, qui voloit, pour ainsi dire, d'une planche à l'autre — passelbe könnte man mit gleichem Rechte von Holbein sagen — sans avoir la patience de

Digitized by Google

les achever, ni jamais pu prendre goût à un genre de gravure si contraire à son genie ardent et qui par le mécanisme tient qu'il exige, semble ne convenir qu'à un froid artisan. Cette unredlich wahre und durch Fragezeichen nicht unzweifelnde Bebauptung. — Zur deutschen Schule gehören: das zweite Blatt „die Glorification von Gottes Sohn" von Wohlgemuth aus dem „Schatzbehälter" von Koberger in Nürnberg 1491, das vierte Blatt „die Fürbitte" von Urs Graf aus dem Jahre 1514 und endlich das fünfte Blatt „Madonna mit dem Kinde" von Burgkmair. Urs Graf, ein Zeitgenosse und College von Hans Baldung Grün, gehörte zur Allemannischen Schule und zwar zu dem Adelle derselben, welchen man mit dem engern Namen der Schweizer (im Gegensatze zur Elsässer Schule) bezeichnen kann. Graf und Grün entfernen sich in ihrer Manier schon bedeutend von der edlen Einfachheit der Dürer'schen Schule und treten bereits den Strumpf des Manierirten und Phantastischen, worin man in der Mitte und noch mehr in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts den Effekt zu suchen anfing. Zur Charakteristik dieser beiden Künstler in ihrer Verschiedenheit ist besonders das Studium des interessanten und in künstlerischer Hinsicht sehr bedeutenden „Legendenbuches" vom Jahre 1517 zu empfehlen, unter dessen 225 Holzschnitten auch mehrere (unter andern das Titelblatt) von Grün, und andere (Blatt 2—10) von Graf sich befinden. Im Allgemeinen stehen die Grün'schen Schnitte auf einer höheren Stufe künstlerischer Vollendung und tragen besonders den Charakter einer größern Feinheit, sowie einer sorgfältigern Strichmanier, wogegen die Graf'schen zwar eine gewisse Derbheit und Unsicherheit zeigen, aber im Ausdruck und Uebereinanderlagerung der Schattirungen den ersteren mitunter sogar gleich stehen, wie z. B. die „Erweckung des Lazarus", welches Blatt eine große Menge Köpfe mit tüchtiger Charakteristik enthält.

Wir sehen mit freudiger Erwartung der Fortsetzung dieser schönen Sammlung entgegen, für deren Herstellung alle Freunde der deutschen Kunst und insbesondere der Holzschneidekunst dem Herausgeber in großem Danke verpflichtet sein werden. Sr.

Mappe für den Kunsthandel.

View of the Great Exhibition Building Hydepark. London. Ackermann et Cº. Pr. 1 Rthlr.

Prospect der Stadt Köln am Rhein im sechszehnten Jahrhundert; in neun Blättern nach dem berühmten Originalholzschnitt des Anton von Worms aus dem Jahre 1551 in gleicher Größe getreu wiedergegeben von Dr. Levi Ellan. — Köln 1851. Preis 6 Rthlr.

Triumph der Religion in den Künsten. Kupferstich von S. Amsler nach dem Orig. Gemälde von F. Overbeck im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. Nebst Contourblatt und Erklärung. Imp. Fol. Preis 24 Rthlr., 28 Rthlr., 48 Rthlr., 52 Rthlr.

Umrisse zu Göthe's Iphigenie auf Tauris. Gezeichnet von H. Heidel. In Kupfer gestochen von H. Sägert. Quer-Fol. Berlin bei Franz Duncker. Preis 4 Rthlr.

Album der Künstler Wiens in eigenhändigen Zeichnungen. 28 Blatt. Orig.-Lithographien. Fol. Wien, Müller's Kunsthandlung. Tontand 9½ Rthlr.

Denkmal Friedrich des Großen. Nach einer Zeichnung von G. Meyerheim in Stahl gestochen von Doherty in Paris. Plattenraum 5½ und 5". Preis 2½ Sgr. Berlin. Gravirat'sche Buch- und Kunsthandlung.

Die Küchen, Stich in Schwarzkunstmanier nach dem Gemälde von C. Meyerheim, gestochen von Grundmann. Berlin. Lüderitz'scher Kunstverlag. Preis 6 Rthlr. und 3½ Rthlr.

Scholl, J. B. Bildhauer in Frankfurt a. M.), Randzeichnungen zu lyrischen Poesieen neuerer deutscher Dichter. In Kupfer gestochen von J. Eisenhardt. A. Goethe. gr. 4°. In 8 Lieferungen. Jede Lieferung von 5 Blättern sammt Texterläuterung. In zwei verschiedenen Ausgaben. Verlag von C. G. Kunz in Mainz.

Album Sr. Maj. des Königs Ludwig von Baiern (Geschenk deutscher Künstler) auf 190 bis 200 Blättern bestehend. In der Original-Größe auf Kupfer, Stahl oder Stein abgebildet und in Lieferungen zu 6 Blätter herausgegeben von der K. B. priv. Kunstanstalt von Piloty & Löhle in München. 1. Jahrgang oder 6 Lieferungen laut Prospectus. Subscriptionspreis per Lieferung 8⅓ Sr. rhein. oder 5 Sgr. preuß. Courant.

Christian Daniel Rauch. Nach der Natur gezeichnet von C. Allemand. Gestochen von Jean Liebeaux in Paris. Preis 4 und 2 Thlr. bei Carl Meyer in Berlin.

Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae, nebst einigen Grundrissen und Ansichten; mit deutschem und französischem Texte von Wilhelm Zahn, Königl. Preuß. Professor, Ritter des Rothen Adlerordens, Mitglied der Königl. Akademie der Künste zu Neapel, der Akademie der Wissenschaften zu Catania und des archäologischen Instituts zu Rom. — Dritte Folge 10 Hefte 1849—1851 (à Heft 8 Thlr.) 80 Thlr. Prachtausgabe (à Heft 2 Frd'or) 145 Thlr. 10 Sgr.

Die erste Folge, 10 Hefte groß Royal-Folio, 60 Thlr. erschien 1828—1829.

Die zweite Folge, 10 Hefte, 60 Thlr., gebunden 62 Thlr. 20 Sgr. erschien 1841—1845.

Das Grämen des Hieronimus Jobs, gemalt von J. V. Hasenclever, in Linienmanier gestochen von Th. Janssen. Düsseldorf bei Wilhelm Kaulen. — Das Blatt ist 22 Zoll hoch und 30 Zoll breit.

Der Tod Gustav Adolph's bei Lützen. Holzschnitt nach der Originalzeichnung von J. Kirchhoff, geschnitten von C. Kretschmar in Leipzig, auf Chinesisch Papier, 1851, Preis 15 Thlr. Größe des Blattes: 23 Zoll hoch, 30½ Zoll breit.

Kunstliteratur und Bibliographie.

Kunstliteratur.

Die Baukunst des Mittelalters. Chronographische Tafeln von Franz Mertens. Berlin 1851. — Abtheilung I: Die Baukunst in Deutschland von 900—1600.

Es liegt dem gegenwärtigen Hefte ein „Prospect" des neu erschienenen Werks „Ueber die Baukunst des Mittelalters" von Franz Mertens bei, welches in vieler Rücksicht die größte Aufmerksamkeit zu erregen geeignet sein dürfte, sofern darin — um mit dem Verf. zu reden — „eine neue thatsächliche Grundlage für die Erläuterung derselben gegeben" ist.

Die Bekanntschaft mit dem „Prospect" bei dem Leser voraussetzend, wollen wir hier nur einige als Commentar desselben dienende Bemerkungen über die Tendenz des Werks selbst mittheilen, welches wir theils aus den früheren Arbeiten des Verfassers, theils aus dessen persönlichen Mittheilungen, theils endlich aus der Kenntnisnahme einiger Abschnitte des jetzt unter der Presse befindlichen Werkes selbst schöpften.

Es ist über die Baukunst des Mittelalters vielerlei geschrieben worden; insbesondere auch mancherlei forcirtere und theoretisirende Untersuchungen über die Frage nach dem „Ursprunge der gothischen Baukunst" angestellt; Untersuchungen, die, da sie einer eigentlichen praktischen Basis entbehrten, durchaus vergeblich waren und erst dann zu einigen Resultaten führten, als man, das Theoretisiren bei Seite lassend, sich zu einer so zu sagen klein lauten Aufsuchung und Zusammenstellung der einzelnen dieser Frage berührenden Thatsachen entschloß. So erschienen nach und nach in Frankreich, England und in Deutschland, ja seit Kurzem auch in Spanien einige Schriften, welche wenigstens für den Zweck einer ersten Orientirung in diesem Felde ganz brauchbar waren. Man begann die Denkmäler in allen Ländern Europa's zu bereisen, wenn wir aus dieses Ausdrucks bedienen dürfen, sie zum Theil

Digitized by Google

zu zeichnen, systematisch zu unterschen und zu classificiren. Doch waren an allen diesen Unterscheidungen, deren einige auch von Staatswegen unternommen wurden, das Beste doch am Ende immer noch die Zeichnungen der Denkmäler selbst, weil sie reale Vorlagen für künftige gründlichere Unterscheidungen abgaben. Im Uebrigen blieben die Resultate derselben immer von Anderungen, welche der heutige Standpunkt der Wissenschaften an dergleichen Unterscheidungen zu machen berechtigt ist, weit zurück.

In dem vorliegenden Werke, welches als Resultat eines mehr als 30jährigen unablässigen Studiums anhebt, ist nun zum ersten Male der Versuch gemacht, die „Geschichte der Baukunst" als Wissenschaft im strengsten Sinne des Worts zu behandeln: und schon dieser Umstand verschaffet uns zum lebhaftesten Interesse für dasselbe. — Was seine Organisation im Ganzen betrifft, so ist darin Zweierlei zu unterscheiden: in äußerer Beziehung die Form der wissenschaftlichen Behandlung des Gegenstandes — die bildliche Statistik; in innerer Beziehung der wesentliche und charakteristische Theil des Inhalts die Chronologie.

Die bildliche Statistik, welche der Vers. als Form der wissenschaftlichen Behandlung gewählt hat, ist eine durchaus neue Darstellungsweise, von der sich auch nicht annähernngsweise ein Beispiel findet, und die durch ihre sichtvolle Klarheit und systematische Zweckmäßigkeit unsere uneingeschränkte Anerkennung verdient. Anabil, Gerüst der Bauwerke, Ausbreitung der Baustile tritt durch die Idee, die Bauwerke selbst nach ihrer zeitlichen und örtlichen Stellung mit ihren Namen, auf die chronographischen Tafeln dargestellen, mit einem Male dem Verständnisse klar entgegen. Und wenn auch Brüsewitz, die wir hier einzig weiter vorliegen können, diese Art der Darstellung nur in der Baukunst möglich ist, so sehen wir auch hierin nur einen Beweis dafür, daß nicht nur jene für diese die zweckmäßigste Form ist, sondern auch, daß die Baugeschichte capabler als vielleicht jene andere Wissenschaft sür die reale wissenschaftliche Behandlung ist. Denn wenn in dem vorliegenden Werke die Baukunst als geschichtlich vorzugsweise zu berücksichtigender Gegenstand gründlicher als bisher in's Auge gefaßt worden ist, so dürfte es sich herausstellen, daß sich in keinem andern Zweige der Geschichte die gründlichsten Bemerkungen, ihre Ursprünge, Ausbreitungen und Auslaufe, kurz, der gesammte Gesetzmerus der geschichtlichen Thatsachen mit solcher Deutlichkeit und Bestimmtheit verfolgen lassen. Nothwendig wird von daher diese Tafeln einen großen Einfluß auf das Geschichtstudium überhaupt erhalten, sofern sie in dasselbe einen ansehnlichen und greifbaren Zahl- und mehrern Inhalt, vorzüglich in Hinsicht der Kulturgeschichte bringen werden. Ohnehin müssen wir dem Verfasser vollkommen darin beistimmen, daß die Baugeschichte die sicherste Grundlage aller Kunstgeschichte sei.

Das zweite Moment, auf das wir oben hinwiesen, ist die Chronologie, welche hier für die gegebene klassische Verzeichnung der Gebäude des Mittelalters den Anhaltspunkt gefunden hat, und die als wesentlichster Theil der Baugeschichte selbst für dieselbe die eigentliche und allemthalben in Frage kommende Grundlage abgiebt. Da wir uns über dieselbe rücksichtlich ihres Werthes vorläufig noch kein kompetentes Urtheil anmaßen wollen, so müssen wir uns darauf beschränken, sie zu charakterisiren. Sie ist eine durchaus andere als bisherige, welche in den bisherigen Schriften für die geschichtliche Zeitbestimmung der einzelnen Gebäude angenommen worden ist, und zwar betrifft die Abweichung in dieser Hinsicht vornehmlich die Zeitstellung der romanischen Bauwerke und namentlich die Bestimmung des Anfangs der romanischen Baukunst, den der Verfasser — selbst bei den in den cultivirtesten Ländern Europa's, wie z. B. am Rhein und in Frankreich zuerst auftretenden Gebäuden — nicht über das Jahr 1070 hinaufrückt. Merkwürdig ist dabei die Uebereinstimmung, welche, dieser neuen Angabe entgegen, in allen bisherigen Schriften über diese Frage obwaltet hat, welche besonders Land in Europa, in dem über. haupt von dieser ältesten christlichen Baukunst die Rede sein kann, sie auch behandelt haben mögen. Die Dome zu Mainz, zu Worms, zu Speier erscheinen nach dieser neuen Chronologie nicht als Bauwerke des 11. Jahrhunderts, wie wir sie bisher immer zu betrachten gewohnt waren, sondern des 12 Jahrhunderts: jene ihre bisherige Stellung hinlänglich bekundenden Bauten des 11. Jahrhunderts wären nach der neuen Chronologie unterzugangen und durch spätere Bauten, aus der Zeit des 12. Jahrhunderts ersetzt worden. — Wie auffallend und gewagt im ersten Augenblicke diese Ansicht scheinen mag, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß die Baugeschichte des Mittelalters, besonders in Rücksicht auf die Abstammung der verschiedenen Stile, auf einer viel zu unsicheren Grundlage geruht hat, als daß ihre Resultate zweifellos dastehen könnten, ja überhaupt als solche zu betrachten wären. Was aber die Ansicht des Verfassers betrifft, so können wir zwar, wie schon erwähnt, vorläufig weder zustimmen noch absprechen: indeß können wir anderseits nicht unerlassen, darauf aufmerksam zu machen, daß derselbe bereits in einer früheren (auch im „Prospectus" angegebenen) Schrift: „Die Baukunst des Mittelalters" in historischer Weise den Weg dargelegt hat, auf welchem er zu diesen auffälligen Resultaten gelangt ist, und daß er sich in dieser Schrift durch die sieben bereits darin niedergelegten Aufsätzen zweifelsohne als einen bedeutenden Kenner erwiesen hat. Auch hat der Verfasser in einer „Einleitung" zum gegenwärtigen Werke, die wir gelesen, und zwar in einem besondern Abschnitte derselben, betitelt: „Chronologie", den Standpunkt der Frage in dieser Hinsicht mit hinlänglicher Deutlichkeit dargelegt. — Wenn aber diese Resultate in der Folge, sei es auch nur im Wesentlichen, sich bestätigen sollten, so wäre damit ohne allen Zweifel eine der bedeutendsten geschichtlichen Entdeckungen gemacht, welche überhaupt in der Sphäre der Archäologie gemacht werden können.

Ein nicht minder wesentlicher Punkt, wie die beiden Momente der bildlichen Statistik und der neuen Chronologie für sich, ist ihre innige Verbindung und folgerichtige Zusammenstellung. Denn die neue Chronologie ist, indem sie durch die bildliche Statistik gefunden worden, auch nur in dieser Form und sonst weiterhin durch Abbildungen zu erweisen. Was die letzteren betrifft, so werden dieselben mit Anwahl vorausfallen und dem Werke beigegeben werden.

Als einige vorzugsweise in Auge springende Hauptpunkte dieses Werks, durch welche die Geschichte der Baukunst des Mittelalters zu einer ausgebenden Wissenschaft erhoben worden ist, führen wir hier beispielsweise an: den Ursprung der Gothischen Baukunst in Paris — ihre erste Ausbreitung in England vom Chor der Cathedrale zu Canterbury aus im Jahre 1175, in Deutschland von der Marienkirche zu Trier aus im Jahre 1227, in Italien und in Spanien von anderen in der genauesten Weise unterschiedenen Punkten aus — Diese und viele andere der bedeutendsten geschichtlichen Thatsachen gehen aus der bildlichen Darstellungsweise dieser Tafeln mit so großer Deutlichkeit hervor, daß wir nicht umhin können, einen Ausschluß auf die Gründlichkeit und die Umfassung eines Studiums zu machen, welches durch alle Schwierigkeiten hindurch das einmal erfaßte Prinzip verfolgte, bis es alle Dämmerung der geschichtlichen Thatsachen zur Klarheit und lichtvollen Gliederung auflöste. Diese Klarheit zeigt sich besonders in der genauen und in aller Hinsicht natürlich scheinenden Bezeichnungsart der Geographie der Baukunst. Die einzelnen Länder Europa's und die einzelnen Provinzen in diesen Ländern erscheinen hier mit einem eigenthümlichen Leben, das ihnen die Natur des Terrains selbst mitgetheilt zu haben scheint. Die großen Flußgebiete, die fruchtbarsten Landstriche und Hochplateaux erscheinen auch als die geschichtlich bedeutendsten, einflußreichsten und thätigsten Baugebiete; wobei dann wiederum die beiden Momente der Baudichtigkeit und der Bauart in Betracht kommen. Dies sind Fragen, welche zwar mit der Chronologie in keinem unmittelbaren Zusammenhange stehen, die aber weiter Belog dafür abgeben, mit welcher Planmäßigkeit und Ordnung, mit wie viel Ueberlegung bis in die einzelnen Theile hinein und endlich mit welcher Akuraner überhaupt der Verfasser in diesen Untersuchungen und in der Aufstellung und Gliederung der durch sie gewonnenen Resultate zu Werke gegangen ist.

Was wir hier, allerdings in mehr aphoristischer Weise, über die Bedeutung der „Chronographischen Tafeln" gesagt, wird gewiß genug, um zu zeigen, daß solche Arbeiten, wie diese, nicht mehr, wie bisher geschehen ist, außer Beschreibung bleiben oder gar — sei es aus welchen Motiven es wolle — ignorirt werden können. Frankreich insbesondere wird ihnen, das sind wir überzeugt, die größte Aufmerksamkeit zuwenden und England, dessen Gelehrten bisher als die größten Kenner in der Baukunst des Mittelalters dagestanden haben, wird nicht wenig erstaunt sein, zu hören, daß man in Deutschland sich die wunderbare Lehre zu verbreiten erlaubt, daß die ganze vermalige vorhandene Baukunst des Mittel-

Digitized by Google

alters, selbst die allerälteste Normännische Baukunst ihr Dasein erst der Mitte des 12. Jahrhunderts in diesem Lande verdankt.

Noch müssen wir ein Wort über den Einfluß sagen, welchen dieses Werk voraussichtlichermeise auf das Studium der Geschichte überhaupt ausüben wird. Wenn man bedenkt, in welcher innigen Weise sich die Thatsachen der Geschichte nur sind besonders die Phasen der Kulturgeschichte an die Denkmäler der Zeiten und hier wiederum vorzugsweise der Baudenkmäler an knüpfen, so liegt es auf der Hand, von welchem reformatorischen Gesichte Entdeckungen, wie die obenerwähnten sein müssen, welche die Zeitstellung dieser Denkmäler selbst, sowie die Ursprünge ihrer Gestaltungsformen nicht nur überhaupt mit mathematischer Genauigkeit feststellen, sondern auch zahlreiche und beträchtliche Ansichten, die bisher darüber geherrscht haben, als irrthümlich zu erweisen prätendiren. Auch dieser Umstand ist ein Grund, daß die kunstliterarische und historische Presse mit Ernst und Gewissenhaftigkeit an eine Prüfung dieser Thatsachen gehe.

Die vor uns liegende Erste Abtheilung des Werks umfaßt in 4 Tafeln, nebst dazugehörigen erläuternden Texte die Baukunst des Mittelalters in Deutschland. Das Erscheinen derselben ist durch die Unterstützung des „Ministeriums für Handel und Gewerbe" befördert worden; und es wäre sehr wünschenswerth, daß dem Beispiele seitens des Staates auf jede Weise die Mittel an die Hand gegeben würden, um sein Werk, die Frucht eines Studiums mehrerer Decennien, einer raschen Vollendung entgegen zu führen.

Indem wir uns vorbehalten, auf den eigentlichen Inhalt des Werkes später in ausführlicher Weise zurückzukommen, schließen wir unsere Anzeige mit der Bemerkung, daß „die Baukunst des Mittelalters in Deutschland" auch für sich allein noch zum Subscriptionspreise zu haben ist, für den bei dem nächstens zu erwartenden Erscheinen des Werkes selbst der Ladenpreis eintritt. Im Uebrigen verweisen wir auf den diesem Hefte vorgedruckten „Prospect".

Sr.

Bibliographie der Kunst.

Johann Georg Müller, ein Dichter- und Künstlerleben von Ernst Förster. St. Gallen, Scheitlin und Zollikofer 1854.

Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre. Accomp. d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux par *Otto Mündler*. Paris chez Flern. Didot freres. 1855. vol. oct. Pr. 3 fcs.

Perspectivlehre zum Gebrauch für Künstler von J. Adhemar. Aus dem Französischen übersetzt von O. Möllinger. Zweite Ausgabe. 14 Bogen Text mit einem Atlas von 65 lith. Tafeln in Folio Preis 4⅔ Rthlr.

Die Bauwerke des neuen Rom, getreichnet, gemessen und beschrieben von Pl. Letarouilly, Regierungsbaumeister in Paris.

Die bereits erschienenen Bände enthalten geschmackvolle Häuser und berühmte Paläste, die mit Recht als Meisterwerke betrachtet werden. Wir erwähnen hier besonders: den farnesischen Palast und den der Staatskanzlei, ferner die Paläste Sacchetti, Giraud, Ossoli, di Venezia, Negroni, Barberini, Borghese, Sciarra, u. s. w. Außerdem: große und prächtige Kirchen, Kapellen, Klöster, Villen, Gallerien, Hospitäler, Springbrunnen, Grabmäler, kurz Bauwerke aller Art, die oft der höchste Ausdruck architectonischer Schönheit sind.

Der dritte, noch zu erscheinende Band, soll in jeder Beziehung den beiden ersten gleichkommen. Wie in diesen finden sich auch in dritten und letzten Bande: Privatwohnungen, Paläste die durch Umfang und Stil bemerkenswerth sind, Kirchen, Kapellen, Springbrunnen, malerisch angelegte Gärten, und schließlich eine Auswahl höchst geschmackvoller Grabmäler. Der dritte Theil des Textes soll, wie der zweite, mit Holzschnitten illustrirt werden, die fast sämmtlich den Originalzeichnungen der Meister nachgebildet sind.

Die zwei ersten Bände bilden jeder zwanzig Lieferungen; der letzten Lieferung jedes Heftes Bandes ist ein Quartband Text beigegeben.

Preis pro Lieferung: auf großem, Colombier vergé genannten Papier 6 Fr.; auf velin 12 Fr.

Die Anschaffung dieses Werkes zu erleichtern, ist eine neue Subscription veranstaltet worden. Man kann nach Belieben Band oder Lieferungsweise darauf subscribiren.

Die Baukunst des Mittelalters in Deutschland vom Jahre 900—1600 nach Chr. Chronographische Tafeln, begleitet von einem erklärenden Text von Franz Mertens. Berlin Verlag des Verfassers 1854 (Siehe Kunstkritik).

Kunst-Industrie.

I. Kunstgewerbliche Novitäten.

1. Gebrüder Statuette Rudolphs von Habsburg vom Juwelier Joseph Friedrich in Prag; zur Londoner Ausstellung gefertigt.

Da in Fällen, wie in dem vorliegenden, wo das Material durch die Schwierigkeit seiner Bearbeitung schwer wie durch den ihm eigenthümlichen Effect im Aeußern ein wesentliches Moment in dem durch das Produkt selbst hervorgebrachten Eindruck bildet, die Zeichnung eine nur annäherungsweise richtige Vorstellung zu geben vermag, so bemerken wir sogleich zum besseren Verständniß derselben Folgendes: das Original ist etwa 12 Zoll hoch, in edlem Metall gänzlich aus freier Hand gearbeitet und aus vielen einzelnen Bestandtheilen zusammengesetzt; sämmtliche erhabene Stellen im Feuer aufgelöthet. Die Krone ist mit echten Steinen gefaßt; der Glockenmantel, die Schienen, Schilde, sowie alle erhabene Stellen sind reich vergoldet und graviert; der Fuß ist von getriebener Arbeit, und das Ganze wiegt 4 Mark und 10½ Loth. Der Künstler, welcher an der Ausführung dieses überaus werthvollen und künstlichen Werks mehrere Jahre gearbeitet hat, entnahm den Entwurf dazu aus den „Wiegazabischen Skizzen" von J. G. Schreier, worin die 28 Statuen und darunter auch die Kaiser Rudolphs von Habsburg, welche das Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Kirche zum Heiligen Kreuz in Innsbruck umgeben, in Kupferstichen abgebildet sind. Reisernt hat bei seiner Anwesenheit in Prag Gelegenheit gehabt, die Statuette mit dem Kupferstich zu vergleichen und muß gestehen, daß er über die Präcision und Treue der Nachbildung, selbst noch den Ausdruck betreffs, überrascht war. Das Werk ist um so verdienstvoller, als man diese Art von Arbeiten nur noch in historischen Kunstsammlungen und antiquarischen Museen zu finden gewohnt ist, da die neuere Zeit durch den raschen Wechsel der Mode und durch die Hast ihrer industriellen und kunstindustriellen Unternehmungen, welche alle auf das augenblickliche Bedürfniß berechnet sind, viel zu wenig Muße zur Anschürung solcher kleinen und eine langwierige Arbeit erfordernden Prachtstücke hat, und auch die Anerkennung, welche derselben in Theil wird, weder mit ihrer Kostbarkeit, noch mit der unendlichen Mühsamkeit der Ausführung im Verhältniß steht.

2—7 Gothische Möbel, entworfen auf Befehl des Prinzen von Preußen Königl. Hoheit für das Schloß Babelsberg bei Potsdam vom Hofbaurath Strack in Berlin und ausgeführt unter dessen Leitung.

Ehe wir auf die nähere Beschreibung dieser gothischen Möbel eingehen, glauben wir dem Wunsche mancher unserer Leser zu begegnen, wenn wir einen flüchtigen Blick auf die Entstehungsge-

Digitized by Google

schichte des Schlosses Babelsberg weisen, welches in architektonischer Beziehung, wie durch seine romantische Lage zu den reizendsten Punkten der an Natur- und Kunstschönheiten keineswegs armen Umgegend von Potsdam zählt.

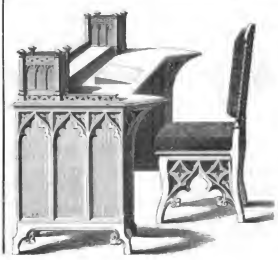
Der Ursprung datirt bis zum Jahre 1826 zurück, in welchem der Prinz dem verstorbenen Schinkel den Auftrag gab, einen Plan zur Errichtung eines „kleinen Sommersitzes“ bei Potsdam zu entwerfen und vorzulegen. Schinkel führte diesen Befehl aus, doch war unter seinen Händen schon in diesem ersten Entwurfe aus dem kleinen Sommersitze ein stattliches Schloß geworden, welches nun auch, da es den Beifall des Prinzen erhielt, sofort in Angriff genommen wurde. Als ein großer Theil davon bereits ausgeführt war, starb Schinkel; und die weitere Ausführung wurde den Hofbaurath Persius übertragen, zugleich mit der Bestimmung, den ursprünglichen Plan noch zu erweitern. Der vollendete Theil der ungefähr zur Hälfte ausgeführten ursprünglichen Anlage war indeß bereits einige Jahre bewohnt worden, als der Schinkelsche Plan verlassen und 1844 mit der Ausführung des „Erweiterungsbaues“ nach dem Plane und unter der Leitung von Persius begonnen wurde. Auf diese Weise entstand der große achteckige Thurm, welcher den durch zwei Stockwerke gehenden prachtvollen Tanzsaal enthält. Aber auch Persius war es nicht vergönnt, die Vollendung seines Werkes zu erleben. Er starb, als er mit der Ausführung derselben zur Hälfte vorgeschritten war; und es wurde nun der Professor Strack mit einer gründlichen Revision und vollständigen Umarbeitung des ganzen Bauentwurfs beauftragt, um die trefflich verschiedene Anlage des Schlosses — denn man hatte abermals eine Erweiterung beschlossen — in einen harmonischen Zusammenhang zu bringen. Außer dieser sich bis in die speciellsten Einzelheiten erstreckenden Durcharbeitung des Bauplans sollte Strack auch die Entwürfe für die innere Ausschmückung der Säle und die ganze architektonische Ausstattung des Schlosses über sich nehmen, während die praktische Ausführung dieser Einzelheiten dem Hofbaumeister Gotgetreu übertragen wurde.

Nachdem der achteckige Thurm, das Verbindungsglied des ältesten Baues mit dem neueren vollendet war, schritt nun das Schloß seiner Vollendung rasch entgegen.

An den achteckigen Thurm, welcher den architektonischen Mittelpunkt des Ganzen bildet, lehnt sich zunächst der prachtvolle und künstlerisch ausgestattete Speisesaal an, in welchem sich auch die von uns mitgetheilten Möbel befinden. Die im reinsten Style der englischen Schlösser des 16. Jahrhunderts und zwar dem sogenannten Tudorstile durchgeführte architektonische Ornamentik seines Innern gewährt ein Bild der vollendetsten Harmonie; und in der Lösung dieser Aufgabe, die Bedürfnisse des modernen Geschmacks mit der Reinheit der gothischen Form zu versöhnen, hat der Erbauer eine hohe Meisterschaft bekundet. Wir sprechen hier nicht sowohl von der reich geschmückten Dachconstruktion, welche die Decke des Saales bildet, nicht von der mit herrlichem Schnitzwerk versehenen Wandtäfelung, nicht einmal von dem mächtigen Marmorkamin, welcher in Rücksicht auf Skulptur mit seinen von Daudberg ausgeführten 12 Ehrenrittern statuen aus dem Hause Hohenzollern ein Meisterwerk ist, auch nicht von der originell componirten Galerie, welche um das obere Stockwerk herumläuft; sondern wir reden besonders von den Fenstern, welche diesen Saal zieren. Es galt hier die Verbindung von zwei scheinbar einander widerstrebenden Extremen, einerseits der mittelalterlichen Kunstform andererseits des modernen Bedürfnisses. Nur der, welcher so zu sagen die Serie des gothischen Stils verstanden, durfte es wagen, gothische Longchaises, gothische Fauteuils u. s. w., deren Form und Gebrauch unseren weniger verwöhnten Vorvätern noch unbekannt waren, zu componiren, ohne die Eigenthümlichkeit, das Prinzip der Bestimmung zweitverhafte Gestalten hervorgehen zu sehen, in denen entweder die Reinheit der Form zu Gunsten des Bedürfnisses oder das letztere zu Gunsten der ersteren aufgeopfert wurde. Man muß, um die Schwierigkeit in der Lösung dieser Aufgabe recht inne zu werden, Fensterbänke an den modernen Gegenstand sich erinnern, der zwischen dem männlichen Ernst des gothischen Stils und der weichlichen Fivolität des modernen Geschmacks berricht: dort energische Bestimmtheit, entschiedene Kraft, allerdings mit Anmuth und Eleganz gepaart, aber mit einer Anmuth, die ernste Würde in der Lösung dieser Aufgabe recht inne zu werden, sondern auch zu erinnern an den modernen Gegenstand sich erinnern, der zwischen dem männlichen Ernst des gothischen Stils und der weichlichen Frivolität des modernen Geschmacks herrsc

Gestaltung, wozu dann als dritte die Verschmelzung beider hinzukäme; und verfprachen schließlich auf die äußere Entwickelung die ser Formen zurückkommen.

Im Allgemeinen unterscheiden sich die beiden Hauptgestaltungsarten so, daß die symbolische das Princip ihrer Formation nicht von Regeln her aus den konventionellen Gesetzen eines bestimmten Stils oder eines der Mode unterworfenen Geschmacks nimmt und sich nach diesen in der Composition des Gegenstandes, welcher Gestaltung von Producten er angehören mag, leiten läßt, sondern jenes Princip aus der Idee des Gegenstandes selbst, d. h. entweder aus seiner unmittelbaren Bestimmung oder aus den mit dieser zusammenhängenden Verührungspunkten schöpft. So z. B. besteht die Composition des im 2. Hefte der Kunstzeitung mitgetheilten „Glockenzuges“ in einer solchen rein symbolischen Gestaltung, welche durch ihre Form selbst unmittelbar an die Bestimmung des Gegenstandes erinnert. Ebenso ist der „Aschbecher“ (s. d.) eine solche symbolische Composition. Es genügt dabei nicht, daß die Symbolik sich nur als äußere Ornamentik geltend macht, wie wenn z. B. auf einem, in einem bestimmten Stil ausgeführten Trinkbecher seine Bestimmung durch ein auf die Oberfläche ciselirtes oder en bas relief getriebenes Trinkgelage, oder durch Weinblätter- und Trauben-Ornamente symbolisch angedeutet werden sollte; sondern eine reine Symbolik findet nur da statt, wo sich sie zu sagen die Idee des Gegenstandes rücksichtlich seiner Bestimmung zur vollen Form desselben verkörpert, wie in dem erwähnten „Glockenzuge“, dessen Griff durch zwei groteske Gestalten gebildet wird, welche dem Anziehen der Schnur durch die Hand eine Art von Leben und natürlicher Bewegung verleihen, indem sie die Illusion erregen, als sei die Ursache des Geläutes in ihrer Anstrengung und der Lon desselben an dem nur als Verkleidung dienenden Glockenpaare zu suchen. Hierbei kommt für die künstlerische Wirkung denn auch die Schalkhaftigkeit der Composition in Betracht, welche in dem Gegensatze zwischen der lastenhaften Bestimmung des Glockenzuges und der derben Natur-Arbeit der Glöckner-Gestalten liegt, besonders aber zwischen dem geringen Aufwand von Kraft, welchen die verwöhnte und aristokratische Hand der Besitzerin des Glockenzuges zur Bewegung desselben bedarf, und dem Ausdruck heftiger Anstrengung in der Stellung und den Physiognomien der beiden Glöckner.



Indessen liegt es auf der Hand, daß die Zahl der kunstindustriellen Gegenstände, welche in ihrer Gestaltung eine solche rein symbolische Behandlung zulassen, immer nur beschränkt sein wird und daß der componirende Künstler selbst bei denjenigen, welche sich dafür eignen, vor allen Dingen in Erwägung ziehen muß, ob bei der Lösung seiner Aufgabe die erste Bedingung derselben, nämlich eine vollkommene Harmonie zwischen der praktischen Bestimmung des Gegenstandes und der ästhetischen Form desselben herzustellen, zu erfüllen möglich ist. Besonders darf es nicht den Anschein haben, als ob die künstlerische Form dem praktischen Zweck oder umgekehrt dieser der ersteren Zwang anthut, sondern beide müssen gewissermaßen für einander geschaffen und völlig mit einander zu verschmelzen scheinen. Oft will es uns dünken, als ob eine künstlerische Idee mit Leichtigkeit auf einen praktisch-industriellen Zweck übertragen werden kann; aber bei der Ausführung stellen sich denn hier und dort Hindernisse ein, die nur durch Verletzung der künstlerischen Idee oder der praktischen Bestimmung überwunden werden können. Dahin gehört eine zahlreiche Klasse von künstlichen oder völlig unkünstlichen Prodncten, welche die brillanten Läden unserer Juweliere und Kunstarbeiter zieren und trotz ihrer Widernatürlichkeit allgemeine Bewunderung zu erregen pflegen: wir meinen jene Producte, in denen die praktische Bestimmung als solche zwar Hauptzweck, für die künstlerische Composition aber ein höchst - unwesentliches Moment ist, das durch sein übermäßiges Hervortreten den ästheti-

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Friedrich Hebbel.

Holzschnitt und Druck von Eduard Kretzschmar in Leipzig.

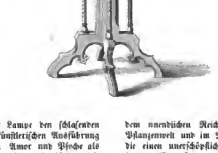
Digitized by Google

Digitized by Google

schen Eindruck vollkommen vernichtet, wie, um ein Beispiel statt vieler anzuführen, jene früher so beliebten Wandtäfelungen, welche aus einem landschaftlichen Gemälde bestehen, worauf außer hübschen Schaafherden, Schäfern u. s. w., auch eine etwa 5—6 Zoll hohe Kirche dargestellt ist, deren Thurmuhr, eine wirkliche Uhr, den vierten Theil des ganzen Thurmes einnimmt. Diese „sinnreiche", aber vielmehr unsinnreiche Production ist eben so unzweckmäßig, was ihre praktische Bestimmung betrifft, als widersinnig in ihrer künstlerischen Gestaltung. Denn sie verräth überall den Zwang; dort, wo das „sinnreiche" Arrangement der Erreichung des praktischen Zwecks Eintrag thut durch die mikroskopische und doch, in Rücksicht auf die verhältnißmäßige Größe des Kirchthurms, immer noch kolossale Größe der Uhr; hier, weil die praktische Bestimmung umgekehrt der künstlerischen Illusionen Gewalt anthun, in dem sie die Wirkung des Gemäldes als eines solchen durch den Mangel an Naturwahrheit oder auch nur Naturwahrscheinlichkeit völlig zerstört.

Doch gehört das angeführte Beispiel freilich zu den gröbsten Verirrungen auf diesem Felde. Aber es giebt andere, deren Ideen an sich sehr plausibel erscheinen, aber in der praktischen Ausführung vorher nicht zu berechnende Schwierigkeiten darbieten. Setzen wir einmal den Fall, daß die Idee jenes bekannten Bildes „Psyche mit der Lampe den schlafenden Amor belauschend" als Vorwurf zu der künstlerischen Ausführung einer Nachtlampe gewählt wurde, worin Amor und Psyche als Figuren eine Hauptrolle zu spielen bestimmt seien, so scheint vielleicht Manchem dies eine glückliche und wohl ausführbare Idee. Indessen reicht es nur eine kurze Ueberlegung, um zu begreifen, daß in dieser Gruppe nicht nur derselbe Fehler, den wir oben bei den Kirchthurmuhren rügten, stattfinden würde, nämlich daß entweder die Lampe in einem verhältnißmäßig kolossalen Maßstabe ausgeführt werden müßte, wenn man nicht — was jedenfalls noch schlimmer wäre — die Figuren in demselben Maaße vergrößerte, bis der Unterschied in dem Größenverhältniß verschwände; sondern daß auch, weil das Licht der künstlerischen Idee nach auf den schlafenden Amor fallen müßte, dadurch entweder eine Wendung entstehen würde, die der praktischen Bestimmung des Gegenstandes widerspräche, oder aber durch Vermeidung dieses Uebelstandes die ganze Gruppe in einen Schatten gehüllt würde, der ihren künstlerischen Effect vernichtete.

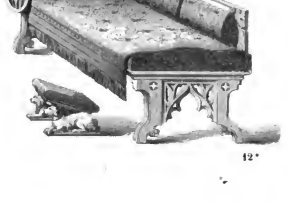
Eine vorzugsweise ergiebige Quelle für die symbolische Tektonik (wie wir die kunstindustrielle Sphäre nennen wollen) hat



man in den natürlichen Eigenschaften der Edelsteine, Perlen, Corallen u. s. f. zu finden geglaubt, indem man die verschiedene Färbung, Größe, Gestalt derselben auf mannigfache Weise zum Arrangement künstlicher Blumenbouquets für die Compositionen von Broschen, Diademen und Schmucksachen der verschiedensten Art auszubeuten versuchte. Doch wie selten findet man darunter wirklich geschmackvolle Dinge und wie oft muß das künstliche Arrangement und die materielle Kostbarkeit der Fassung für den Mangel an künstlerischer Naturwahrheit und für die ideelle Armuth der Composition entschädigen.

Indessen darf man nicht vergessen, daß diese Hinneigung unserer Zeit zur symbolischen Gestaltung der kunstindustriellen Producte immerhin ein Fortschritt über die gedankenleere Verherrlichung des conventionellen Stils ist, der auch als solcher anzuerkennen ist. Man hat gewissermaßen das dunkle Gefühl, daß in dem Leben und in der Gestaltung der Naturformen eine reiche und fruchtbare Quelle künstlerischer Ideen liegt und daß für die Reinigung und Originalität des Geschmacks nichts ergiebiger ist, als die Natur in der Erzeugung ihrer mannigfaltigen und fast durchgehends so eleganten Formen zu belauschen und diese auf das Gebiet menschlichen Gewerbsfleißes zu übertragen. Und in der That findet man in der animalischen Natur und in dem unendlichen Reichthume ihrer Formen, sowohl als in der Pflanzenwelt und im Mineralreiche eine Fülle von schönen Formen, die einen unerschöpflichen Stoff zu künstlerischen Verwürfen darbietet. Es würde uns zu weit führen, in eine Darlegung auch nur der allgemeinsten Typen der Naturformen in ihrer Beziehung auf ihre künstlerische Verwendung einzugehen, obschon es sich wahrlich der Mühe lohnte, eine „Symbolik der Naturformen zum Gebrauche industrieller Künstler" zu schreiben, damit jenes dunkle Gefühl, welches die meisten der letzteren in ihrer Wahl leitet, zu einem klaren Bewußtsein über die ästhetischen Verhältnisse jener Formen und die darin begründeten Gesetze in deren Anwendung auf die Tektonik herausgehoben werde.

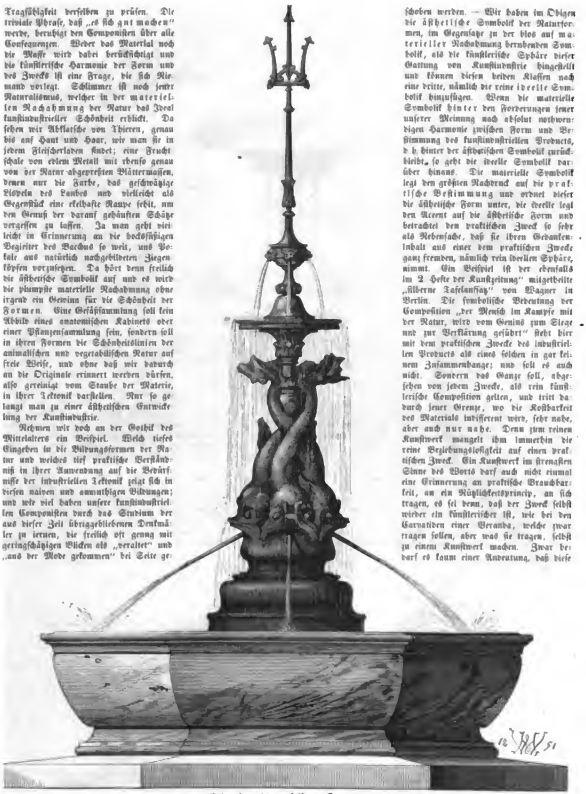
Denn der blinde Naturalismus, welcher — wie man sich durch einen Blick auf die brutale Kunstindustrie überzeugen kann — in der Tektonik unserer Zeit herrscht, muß nothwendig zu argen, selbst komischen Mißgriffen führen und schafft die sonderbarsten Phantasiegebilde aus Tagelicht. Die Einen sehen Profile an Massen, nur der Decoration halber und ohne sich darum zu kümmern, ob damit ein ästhetischer Sinn verbunden werden mag, und ohne die



Digitized by Google

Tragfähigkeit derselben zu prüfen. Die triviale Phrase, daß „es sich gut machen" werde, beruhigt den Componisten über alle Consequenzen. Weder das Material noch die Masse wird dabei berücksichtigt und die künstlerische Harmonie der Form und des Zwecks ist eine Frage, die sich Niemand vorlegt. Schlimmer ist noch jener Naturalismus, welcher in der materiellen Nachahmung der Natur das Ideal kunstindustrieller Schönheit erblickt. Da sehen wir Astlasche von Thieren, genau bis auf Haut und Haar, wie man sie in jedem Fleischerladen findet; eine Fruchtschale von edlem Metall mit ebenso genau von der Natur abgegossen Blättermassen, denen nur die Farbe, das geschwätzige Blühen des Laubes und vielleicht als Gegenstück eine eßbarste Rauve fehlt, um den Genuß der darauf gebotenen Schätze vergessen zu lassen. In nun geht vielleicht in Erinnerung an die hochfliegenden Begierden des Barchus so weit, aus Pokale aus natürlich nachgebildeten Ziegenfüßen vorzuziehen. Da hört denn freilich die ästhetische Symbolik auf und es wird die plumpste materielle Nachahmung ohne irgend ein Gewinn für die Schönheit der Formen. Eine Gefäßsammlung soll kein Abbild eines anatomischen Kabinets oder einer Pflanzensammlung sein, sondern soll in ihren Formen die Schönheitslinien der animalischen und vegetabilischen Natur auf freie Weise, und ohne daß wir dadurch an die Originale erinnert werden dürfen, also gereinigt vom Staube der Materie, in ihrer Tektonik darstellen. Nur so gelangt man zu einer ästhetischen Entwickelung der Kunstindustrie.

Nehmen wir doch an der Goldschmiedskunst des Mittelalters ein Beispiel. Welch tiefes Eingehen in die Bildungsformen der Natur und welches tief praktische Verständniß in ihrer Anwendung auf die Bedürfnisse der industriellen Tektonik zeigt sich in diesen naiven und anmuthigen Bildungen; und wie viel haben unsere kunstindustriellen Componisten durch das Studium der aus dieser Zeit übriggebliebenen Denkmäler zu lernen, die freilich oft genug mit geringschätzigen Blicken als „veraltet" und „aus der Mode gekommen" bei Seite geschoben werden. — Wir haben im Obigen die ästhetische Symbolik der Naturformen, im Gegensatze zu der blos auf materieller Nachahmung beruhenden Symbolik, als der künstlerischen Sphäre dieser Gattung von Kunstindustrie hingestellt und können diesen beiden Klassen noch eine dritte, nämlich die reine ideelle Symbolik hinzufügen. Wenn die materielle Symbolik hinter den Forderungen jener unserer Meinung nach absolut nothwendigen Harmonie zwischen Form und Bestimmung des kunstindustriellen Produkts, d. h. hinter der ästhetischen Symbolik zurückbleibt, so geht die ideelle Symbolik darüber hinaus. Die materielle Symbolik legt den größten Nachdruck auf die praktische Bestimmung und ordnet dieser die ästhetische Form unter, die ideelle legt den Accent auf die ästhetische Form und betrachtet den praktischen Zweck so sehr als Nebensache, daß sie ihren Gedankeninhalt aus einer dem praktischen Zwecke ganz fremden, nämlich rein ideellen Sphäre, nimmt. Ein Beispiel ist der ebenfalls im 2. Hefte der Kunstzeitung" mitgetheilte „Silberne Tafelaufsatz" von Wagner in Berlin. Die symbolische Bedeutung der Composition „der Mensch im Kampfe mit der Natur, wird vom Genius zum Siege und zur Verklärung geführt" steht hier mit dem praktischen Zwecke des industriellen Products als eines solchen in gar keinem Zusammenhange und soll es auch nicht. Sondern das Ganze soll, abgesehen von jedem Zwecke, als rein künstlerische Composition gelten, und tritt dadurch jener Grenze, wo die Kostbarkeit des Materials indifferent wird, sehr nahe, aber auch nur nahe. Denn zum reinen Kunstwerk mangelt ihm immerhin die reine Gegenstandslosigkeit auf einen praktischen Zweck. Ein Kunstwerk im strengsten Sinne des Worts darf auch nicht einmal eine Erinnerung an praktische Brauchbarkeit, an ein Nützlichkeitsprincip, an sich tragen, es sei denn, daß der Zweck selbst wieder ein künstlerischer ist, wie bei den Garnituren einer Veranda, welche zwar tragen sollen, aber was sie tragen, selbst zu einem Kunstwerk machen. Zwar bedarf es kaum einer Anerkennung, daß diese



Entwurf zu einem gußeisernen Brunnen.

Digitized by Google

ideelle Symbolik unendlich über der materiellen erhaben iſt, wenn ſie ſich auch gleich weit von der das eigentliche Weſen des kunſtinduſtriellen Productes begründenden Harmonie zwiſchen Zweck und Form entfernt: aber wenn man den Maßſtab der reinen Lehre mit anlegt, ſo wird auch durch dieſe die materielle Beſtimmung unter die äſthetiſche Form unterordnende Geſtaltung das Princip jener Harmonie verletzt. Es kann eine geiſtreiche, gedankenvolle, in vielen Einzelheiten durchaus künſtleriſche Compoſition ſein; als Ganzes genommen iſt es weder ein kunſtinduſtrielles Product im ſtrengſten Sinne des Worts, weil das Induſtrielle darin eine ganz untergeordnete Rolle ſpielt, noch ein reines Kunſtwerk, weil doch immer noch die Hinweiſung auf einen, wenn auch nebenſächlichen, praktiſchen Zweck übrigbleibt. Denn, was wir ſchon im 2. Hefte ausſprachen, wir verbeten wir hier: Im kunſtinduſtriellen Product, wenn es ſeinem Namen entſprechen, beruht der höchſte Reiz in dem voll kommenen Gleichgewicht zwiſchen den beiden Momenten der praktiſchen Brauchbarkeit und der äſthetiſchen Geſtaltung.

Das nächſte Mal werden wir über die zweite Geſtaltungsform, nämlich über die Ornamentale Tektonik unſere Anſicht mittheilen.

---

8. Entwurf zu einem gußeiſernen Brunnen vom Architekten Wiedemann, componirt für die Fürſtl. Salmiſche Eiſengießerei in Wien. — Es iſt über die Compoſition, da dieſelbe ebenſo einfach als elegant iſt, nichts weiter hinzuzufügen, als daß ſie in der Ausführung auf eine Höhe von 9 Wiener Schuh berechnet, und daß das auf einer gußeiſernen Stufe ruhende Marmorbaſſin die Wirkung einer Schaale zu machen beſtimmt iſt.

9. Becher von geſchöpftem Thon vom Architekten Wiedemann in Wien. — Hier beruht die Compoſition auf dem Gedanken, daß der Eindruck des Ganzen gewiſſermaßen eine Vorbereitung auf den eigentlichen Genuß ſein ſolle. Deshalb wählte der Componiſt als Motiv einen Eber mit ſeinen Muſterkern, welche erſt durch den wirklichen materiellen Genuß ihre rechte Deutung erlangten. Die Trennungslinie des eigentlichen Becherkörpers von dem Deckel liegt da, wo die vier Waſſerſpinnen ſitzen und die natürliche Grundfarbe des Thons ſich von dem grünen Becherhalſe ſcheidet.

Becher.

Offene Correſpondenz.

Herr Redacteur!

Die „Deutſche Kunſtzeitung“ hat die Förderung der deutſchen Kunſt ſich zur Aufgabe geſtellt. In dieſer Abſicht erlaube ich mir Ihnen folgenden Vorſchlag zur Prüfung vorzulegen.

Wenn man die alten griechiſchen Meiſterwerke betrachtet und bewundert, ſo drängt ſich unwillkürlich der Gedanke auf, daß uns etwas fehlt, was jene beſeſſen und worin hauptſächlich die Urſache der ungemeinen Entwickelung der griechiſchen Kunſt zu ſuchen iſt: ich meine die Centraliſation der Künſtler und Gelehrten. Denn die gepflaſterten öffentlichen Verſammlungsorte der Gelehrten und Künſtler, ihrer Zuhörer und Schüler mußten einen Austauſch der Anſichten und Gedanken herbeiführen, welcher unſtreitig das fruchtbarſte Bildungsmittel für jede Sphäre der Production iſt. Jeder gewinnt dabei, und ſelbſt der vollendetſte Künſtler kann durch zufällige Aeußerungen ſogar eines untergeordneten Geiſtes zu glücklichen Ideen angeregt werden. Da wir nun aber ſolche Sammelplätze nicht beſitzen, ſo müſſen wir uns welche bauen. Da es aber auch mit leeren Sälen nicht abgethan iſt und dieſe ihrem Zwecke nicht entſprechen würden, ſo wäre es wohl zweckmäßig, ein Gebäude zu errichten, das in wirklicher künſtleriſcher Ausführung zugleich die praktiſchen Bedürfniſſe befriedigte, ſo daß darin Räume zu Lehrzimmern und zur Aufſtellung von Modellen für das Studium der Künſtler, eine Halle zur Anſammlung von modernen Kunſtwerken, welche zum Verkauf geſtellt würden, verſchiedene Verſammlungslokale für Kunſtvereine, eine öffentliche Halle zur Vereinigung von Künſtlern, Kunſtfreunden u. ſ. w., die mit einem Erfriſchungslokal verbunden wäre, worin Wein und Bier die Zungen löſt und mittheilſam macht, enthalten wären. Als den geeignetſten Ort dazu halte ich für's Erſte Berlin, ſchon deßhalb, weil es hier am meiſten an der nothwendigen Centraliſation fehlt, und doch das größte Bedürfniß dazu vorhanden iſt. Wäre hier der Anfang gemacht, ſo würden an andern Orten bald dergleichen nachfolgen. Ich habe mir in meinen Muſeſtunden einen voll

Digitized by Google

flüwigen Plan für ein solches Gebäude entworfen und lege ein ungefähres Schema desselben bei.

H. S.

Antwort der Redaction.

Sehr gerehrter Herr! Ihr Vorschlag berührt einen sehr wunden Fleck in unserer künstlerischen Organisation; und stimmen wir mit den Grundzügen desselben völlig überein. Jetzt, da nun die Sache durch Sie angeregt ist, müssen wir es allerdings den Künstlern selbst überlassen, ob in ihnen das Bedürfniß einer solchen in jeder Beziehung fördernden Gemeinsamkeit hinlänglich lebendig ist, um einen solchen Vorschlag zur That zu machen. Wie dahin hat es auch noch mit dem Plane Zeit; doch werden wir, sobald sich in der Berliner Künstlerschaft der ernste Wille zu erkennen geben sollte, wirklich einmal Anstalt mit einer solchen Centralisation zu machen, Sie ersuchen, statt des flüchtigen Schemas einen ausgeführten Grundriß einzusenden, um diesen dann als einen Anhaltspunkt für weitere Diskussion zu veröffentlichen.

D. R.

Erklärung der Kunstbeilagen.

1. **„Portrait von Friedrich Preller"**, gezeichnet von Müller in Eisenach, geschnitten von **Eduard Kretschmar** in Leipzig. — Prof. Friedrich Preller ist geboren zu Eisenach den 25. April 1804. Kurz nach dessen Geburt siedelten seine Eltern nach Weimar über. Von der Zeit an, wo ein Kind überhaupt fähig ist, etwas um sich zu bemerken und zu beobachten, hatte er Gelegenheit bei seinem Vater, der Conditor war, allerlei Gefrorenes, was bei ihm Geschäft von Kunsthandwerklichem vorkömmt, aber auch Manches andere zu sehen, womit sich dieser aus künstlerischem Talent und Neigung beschäftigte. Dadurch wurde die natürliche Anlage bei dem Sohne geweckt und zeitig genährt. Später erhielt er in der öffentlichen Zeichenschule zu Weimar den ersten sachgemäßen Unterricht, besonders durch Hofrath Meyer, einem Manne, welcher mehr als praktisch thätiger Künstler als durch seine tiefe Kenntniß und Einsicht in das Wesentliche der Kunst bedeutend war. Mit Dank erinnert sich Professor Preller mit dem Vorsatzer dieser Zeilen an die einsichtige Leitung dieses vortrefflichen, liebenswürdigen Mannes, an die allgemein praktischen Lehren, die unter allen Verhältnissen und für jede besondere Richtung, welche ein junger Künstler später einschlagen mochte, förderend und fruchtbringend sein mußten.

1824 ging Preller auf Meyers Rath einige Zeit nach Dresden, um auf der dortigen Gallerie durch Copiren sich einen Schritt weiter auszubilden. Und hier zeigte er durch mehrere vortreffliche Nachbildungen Ruisdaelscher Landschaften, wie ihn besonders anzogen und welche sich noch jetzo in der hiesigen Sammlung befinden, daß ihn der empfangene Unterricht und sein angeborenes Talent auf dem rechten Wege hatte. Im Jahre 1824 begab er sich auf Verlangen und mit Unterstützung des Großherzogs Karl August*), der sich lebhaft für seine Ausbildung interessirte, nach Antwerpen, um auf der dortigen Academie unter von Bree's Leitung die menschliche Figur zu studiren. Ein Zeugniß seiner Leistung darin vom Jahre 1824, ein Säemann, mit vielen Zuschauern in einer Straße von Antwerpen, befindet sich noch in der hiesigen Großherzogl. Sammlung. Nicht nur Kenntniß und Fortschritt in allem, was zur Darstellung nöthig ist, sondern Beobachtung der Natur, Auffassung und Wiedergabe charakteristischer Eigenthümlichkeiten und seiner Züge des gewöhnlichen Lebens in größter Mannigfaltigkeit und seiner Nuancirung offenbaren sich in diesem Bilde. Göthe war dadurch, sowie durch die mit großer Lebendigkeit dafür gemalten Naturstudien so befriedigt, daß er das Bild, ohne des jungen Künstlers Zustimmung abzuwarten, nach Dresden zur Ausstellung schickte. Ein Zeugniß für seine Erfolge erhielt Preller auch durch die Ertheilung des zweiten Preises bei dem jährlichen Concurs der Antwerpener Academie.

Nach einem kurzen Besuche seiner Heimath ging er auf Wunsch seines Fürsten 1825 nach Mailand. Doch an diesen Aufenthalt denkt er noch heute mit Unmuth; er hält diese Tage für völlig verloren in seinem Leben.

Endlich erhielt er die Mittel, 1828 nach Rom zu ziehen, nach dem Ziel seiner Sehnsucht, dem alleinigen damaligen Vereinigungspunkte strebender Künstler. Und hier fing er besonders unter Kochs Beirath ein neues Leben an. Die Theilnahme und der fördernde Einfluß dieses Mannes erstreckte sich zwar auf alle Künstler, denen daran gelegen war, von herkömmlichmäßig wenigen möchte aber eben so sonderbar die Neigung und Förderung anerkannt werden, wie von Preller. Hier erst erlangte dieser, nach eigenem Geständniß, einen klaren, deutlichen Begriff von dem Wesentlichen der Kunst und besonders der Landschaftsmalerei, der er von Anfang an zugewendet blieb.

1831 kehrte Preller in seine Heimath zurück, um nun von seinem erworbenen Besitzthume selbstständigen Gebrauch zu machen. Daß er hier Anfangs nur italienische Natur malte, an der er sich zuerst herangebildet, wozu er die Studien, nach der Natur gemalt und gezeichnet, mitgebracht hatte, ist natürlich. Ja, wenn er heimathliche Natur darzustellen hatte, konnte er sich nicht von dem Einflusse seines italienischen Aufenthalts freihalten.

Preller erkannte, daß auf diesem Wege ohne Gefahr für seine weitere Vollendung nicht fortzufahren sei; er erkannte dabei die eigenthümlichen Schönheiten der nordischen Natur, sie faßten auch seiner ursprünglichen Neigung, seiner ganzen Individualität zu, der ihn schon in Dresden zu Ruisdael gezogen hatten. Er mußte also einen neuen Kampf gegen die äußeren italienischen Einflüsse beginnen er mußte sich davon betreien. Und hierzu wählte er den allein richtigen Weg, das Studium der Natur, das er nun auf seinen jährlich wiederholt unternommenen Reisen, die er sogar bis Norwegen ausdehnte, eifrig und consequent verfolgte. Diese Reisen setzt er noch bis jetzt fort. Er gereicht aber auch diese Beharrlichkeit seinen Productionen sichtbar zum Vortheil, da man bei jedem neuen Bilde eingestehen muß, daß es die vorhergehenden, die und befriedigten, bei Weitem übertreffe. Ein solches Studium kann auch nie aufhören, für den nach möglichster Höhe strebenden Künstler erforderlich zu sein, da er bei jedem Schritt zur höheren Ausbildung auch einen Schritt weiter ihm in der Fähigkeit, die Natur recht zu sehen. Deshalb kann dieses Studium nie als beendigt, als beseitigt betrachtet worden. Wer das glaubt und es deshalb unterläßt, wird auf bemerkbare Punkte seinen Werken und nach Jahren in Einförmigkeit und Manier verfallen.

So hat es endlich Preller durch rastlose Thätigkeit zu der Stufe von künstlerischer Vollendung gebracht, auf welcher er jetzt steht. Man muß dieses ununterbrochene, ernste Streben, dieses oft peinliche

*) Jeder tüchtige Mensch, der in den Zauberkreis dieses trefflichen alten Fürsten trat, war für immer gewonnen. Die Art der Theilnahme an den verschiedenartigsten Leistungen ließ keinen ruhen, die letzten Kräfte aufzubieten, um sich dessen Zufriedenheit zu erwerben. Das ungezwungene, von aller Ceremonie und Etikettsien freie Verhalten, verbunden mit tiefer Einsicht, die immer zu tüchtigem und die Umstände berücksichtigendem Urtheil leitete, ließ jedem die rechte Freiheit und Anerkennenheit, während die Achtung, welche geistige Größe einflößte, jeden Verständigen in den Grenzen des gebührenden Anstandes hielt. Ein Hauptgrund von der großen Wirksamkeit dieses ausgezeichneten Mannes lag besonders darin, daß er das Talent und die vorzüglichen Leistungen jeder Art mit Theilnahme begünstigte, nicht aber solche hervorzurufen und zu bestimmter Thätigkeit zu leiten suchte.

Digitized by Google

Ringen bei doch entschiedenem, bedeutendem Talent mit angestrebt, und wie der Verfasser, in gewissem Sinne mit durch gelebt haben, um es erklärlich zu finden, daß Preller jetzt so Vorzügliches leistet. Seine Landschaften sind Darstellungen von Totaleindrücken des Charakteristischen, nicht einer Punkten in der Natur, sondern eines Gesichts: es sind Darstellungen derselben unter bestimmten atmosphärischen Erscheinungen, worin die verschiedene Stimmung, in welche eine Landschaft versetzt, bedingt ist. Von einer solchen Stimmung angetroffen, welche der Künstler in sich hervorrufen, in die er sich versetzen, oder vielmehr, welche seine Produktionskraft unwillkürlich in ihm erzeugen muß, findet man Preller aus dem Vorrath seiner Naturbeobachtungen und bei seiner Kenntniß und Uebung im Wiedergeben der Naturformen die nöthigen, gemäßen Mittel zum Ausdruck dieser Stimmung! Daraus erklärt es sich, daß er so mannigfaltig in seinen Bildern scheint, daß wir z. B. gegenwärtig einen Seesturm, einen Sonnenuntergang, ein heimliches Waldplätzchen und Anderes gleich treffich dargestellt in seinem Atelier sehen. Es sind das alles nicht sogenannte Compositionen, aber aneinander gereihte, malerische, nach äußern Kunstregeln verbundene und allenfalls etwas motivirte Naturstudien, sondern es sind verschiedenartige Stimmungen der Seele durch die entsprechendsten Formen und Darstellungsmittel ausgesprochen, so daß es ihnen nicht selten kann, in dem empfänglichen Beschauer harmonisch vielfache Stimmung hervorzurufen. Die nach der Natur gemalten Studien dienen ihm nur dazu, im Detail seinen Gesichtssinn zu schärfen.

Vorzugsweise geht aber seine entschiedene Neigung auf ernste Gegenstände und deshalb sind seine derartigen Darstellungen der Natur die vortrefflichsten. Wie dabei die Erreichung des Ziels von der Wahl und ihrer Wirkung sich ganz allein abhängig sei, wird jedermann treffen und in der That ist dieser Theil in Prellers Bildern von einer Vortrefflichkeit, wie man sie nur bei wenigen älteren und neueren Landschaften antrifft. Der hier beigegebene Holzschnitt, ein Seestück mit Felsen, welches der Künstler einige Mal auf Verlangen gemalt hat, wegen der mächtigen Wirkung, welche die Darstellung auf gebildete, empfängliche Gemüther macht, giebt einen ohngefähren Begriff von Prellers Leistungen, soweit das durch die einfachen Mittel möglich ist. In besonderem Grade kann das freilich auch um deswillen nicht der Fall sein, weil ein solcher, wie jeder Gegenstand nur für eine bestimmte Größe gedacht werden kann, und nur in solcher zur beabsichtigten Geltung zu bringen ist. Um so mehr wird die Wirkung auf der von 5 Fuß auf eben so viel Zoll reducirten Größe bestätigen und sich steigern, wenn man sich die Größe des Originals im Geiste ergänzt.

Einen nicht unbedeutenden Vorzug vor vielen neueren Landschaftsmalern besitzt Preller durch die auf der Antwerpener Academie erworbene Kenntniß und Gewandtheit in Darstellung menschlicher Figuren und aller Gattungen von Thieren. Eine Reihe von Scenen aus Wieland's Märchen u. A. in den Zimmern der Großherzogl. Residenz zu Weimar geben dafür demjenigen den Beweis, welcher sonst seine Gelegenheit hat dieses Talent an ihm kennen zu lernen. Wenn man das auch an und für sich nicht doch anschlagen wollte, wie er auch selbst seinen besonderen Werth darauf legt und seine Neigung gar nicht dahin geht, so darf er dergleichen sogar ungern malt, so hat dieses Studium gewiß nicht wenig zu seiner Vollkommenheit im Landschaftsach beigetragen. Eine Bethätigung davon finden wir in einer Menge von früheren Beispielen, daß Historienmaler die vorzüglichsten Landschafter waren. Man denke nur an Titian, die Carracci und ihre vorzüglichsten Schüler, an Poussin, Rubens u. A. Die Gründe für diese Erscheinung zu weiterbeleben ist hier nicht der Raum.

Im Jahre 1846 ernannte ihn die Academie der bildenden Künste zu Dresden, in Anerkennung des Werthes seiner Leistungen, zu ihrem Ehrenmitgliede und 1849 ertheilte ihm unser Großherzog das Ritterkreuz des Falkenordens. Es geschah dieses bei der Feier von Göthes Jubiläum, welchen Zeitpunkt man gewählt hatte, um dem Künstler zugleich eine Erinnerung an sein Verhältniß zu Göthe und dessen Werthschätzung seiner zu geben.

In allen diesen Verzügen als Künstler gestellen sich die vortrefflichen, persönlichen Eigenschaften. Niemand, sei es Künstler, Kunsthandwerker oder Dilettant wird sich an ihn wenden, ohne Rath und Hülfe, selbst mit Zeitopfern, von ihm zu erlangen. Jedes Talent, ja schon jede künstlerische Fertigkeit erkennt er auf die liebenswürdigste Weise an und sucht sie durch Aufmunterung, Rath und Nachhülfe zu steigern. Dadurch verbreitet er zugleich in einem bestimmten Kreise eine Freude und Liebe zu der Kunst, wie man sie verhältnißmäßig zu der Größe Weimars in andern Städten nicht leicht findet.

Fremden und Künstlern und Kunstliebhabern wird es gewiß nicht unlieb sein, neben der beigegebenen Landschaft zugleich ein Bild von der persönlichen Erscheinung Prellers in Holzschnitt zu empfangen. Die Zeichnung dazu ist von einem Fremden, Professor Müller in Eisenach, unter freundschaftlicher Besprechung und Beurtheilung darüber entstanden und muß als vollkommen beurtheilend angesehen werden; so wie es auch bei dem Holzschnitt danach der Fall ist.

Weimar im September 1851. Chr. Schuchardt.

Wir fügen dieser biographischen Skizze die Bemerkung hinzu, daß dieselbe den Anfang einer Reihe von deutschen Künstlerportraits zu machen bestimmt ist, welche wir nach und nach in unserer Zeitung veröffentlichen werden. Und zwar werden wir darin von dem Grundsatze ausgehen, daß wir vorzugsweise die jetzigen deutschen Künstler berücksichtigen werden, welche, trotz ihrer großen Verdienste und ausgezeichneten Leistungen, in ihrer Persönlichkeit bisher noch weniger dem allgemeineren Publikum bekannt geworden sind. So hoffen wir allmälig eine Galerie deutscher Künstler darzustellen, für welche und unsere Leser nicht minder als die deutschen Künstler selbst Dank wissen werden. D. R.

2 **„Marine“**, componirt und auf Holz gezeichnet von **P. Preller** in Weimar, geschnitten von **Eduard Kretschmer** in Leipzig. — Es ist dies in Composition wie Ausführung gleich correctliche Blatt zwar schon in der obigen Charakteristik Friedrich Prellers beiläufig erwähnt worden. Indessen machen wir unsere Leser insbesondere noch auf den schönen Lufton und die ungemeine Naturwahrheit in der Wellenbewegung des Vordergrundes aufmerksam. Es ist, wenn wir nur auf die technische Ausführung sehen, ein Beweis, wie der deutsche Holzschnitt es auch in der landschaftlichen Sphäre mit dem englischen wohl aufnehmen kann, während er ihn im Figurenfache schon so lange hinter sich zurückgelassen hat. Es dürfte überhaupt endlich Zeit sein, daß die deutschen Künstler den Werth des Holzschnitts in Rücksicht auf seine Mittel zur rein künstlerischen Darstellung, so wie es in Frankreich und England geschieht, zu würdigen anfangen und daß sich besonders unsere Landschafter warm dafür zu interessiren und darin zu arbeiten beginnen. Das vorliegende Blatt ist das erste dieser Zeichnung F. Preller überhaupt jemals auf Holz gezeichnet hat. Mögen ihm Andere darin nachfolgen.

3. **„Der schlesende Maler“**, Radirung von Sitz. **Thon** in Weimar. — Man sieht es der Composition an, daß sie eine Scene aus dem Leben darstellt: so lebendig und charakteristisch ist die ganze Auffassung dieses an sich anspruchslosen Vorwurfs. In der That ist es so. Der junge vor seiner Staffelei eingeschlafene Künstler ist der leider zu früh für die Kunst verstorbene Maler Zacharias, der Schüler Prellers, dessen Bildnis man an der Wand erblickt; und die Composition ist wirklich getreu und nach dem Leben dargestellt. Trefflich wirkt auf diesem anspielenden Blatte besonders die effectvolle Beleuchtung, welche einen guten Contrast zu der Situation des Schlafenden bildet.

Digitized by Google

Feuilleton.

Aeſthetiſche Charaktere.

Studien zur ſocialen Aeſthetik der Gegenwart.

Illuſtrirt von L. Löffler.

In einem kleinen, aber mit geſchmackvoller Eleganz ausgeſtatteten Boudoir ſaß oder lag vielmehr, auf die weichen Polſter eines nieder gen türkiſchen Divans hingeſtreckt, ein ſchönes Weib. —

Die ebenfalls ſchönen Lectüren werden vertrieben, wenn wir es ihrer Phantaſie überlaſſen, ſich die breitſpurigſte Federzeichnung des „Reinen, geſchmackvoll eleganten Boudoirs“ und des „ſchönen Weibes“ in ein mit den glänzendſten Farben geſchmücktes Gemälde zu verwandeln.

Cima:

„Eine einzige, an vergoldeter Kette von der Decke herabhängende dunkelrothe Ampel warf ihr gedämpftes Licht auf die holde Träumerin und ſpannte über das ganze Zimmer einen von roſenfarbenen Reflexen gewebten Zauberſchleier aus, u. ſ. w.“

Oder:

„Die ſchweren Gardinen von dunkelcarmoiſinrother Seide fingen mit ihren Falten den letzten kalten Schimmer des unheilbaren Dreenherbſtmondes auf, der ſich durch die bunten Scheiben des gothiſchen Fenſters in das Innere des Heiligthums Editha's hätte hineinſtehlen können: u. ſ. w.“

Wir ſind nämlich der entſchiedenen Meinung, daß ſich die modernen Romanſchreiber en vogue thörichter und unnützer Weiſe abquälen, in ihren Anfängen eine proſaiſche Nüchternheit und antiromantiſche Trockenheit zu affectiren, für die ihnen das Publikum, natürlich mit Ausſchluß der äſthetiſchen Kritiker, nicht den entfernteſten Dank weiß.

Nach dieſer, wie man erkennen wird, nothwendigen Bemerkung, die außerdem das Verdienſt hat, uns den Namen der „holden Träumerin“ mitgetheilt zu haben, nämlich „Editha“, gehen wir weiter.

Editha war ſchön, ſogar ſehr ſchön, aber ihre Schönheit gehörte zu jener Gattung, welche die Franzoſen beauté du diable nennen. Früh und unglücklich verheirathet — ſeit zwei Jahren Wittwe — hatte, begünſtigt durch ein heftiges Temperament und durch einen zur Reflexion geneigten Verſtand, ihre innerliche Entwickelung in dem kurzen Raum von ſechs Jahren bereits ſämmtliche Phaſen durchlaufen, welche das ganze Leben des modernen Weibes auszufüllen pflegen. So fühlte ſie ſich jetzt auf der Sonnenhöhe ihres Lebens und ihrer Schönheit — ſie zählte erſt vier und zwanzig Jahr — bereits tief von den Wünſchen und Hoffnungen, von den naiven Eitelkeiten und lieblichen Vorurtheilen der Jugend, frei von allen jenen tauſendfachen poetiſchen Geringfügigkeiten, um die ſich das Intereſſe der Frau des neunzehnten Jahrhunderts dreht.

Aber es war keine Blaſirtheit, keine affectirte oder eingebildete Indifferenz.

Nein. Nur erblickte ſie die Welt und das Leben nicht mehr durch das reizende Kaleidoſkop poetiſcher Illuſionen, ſondern in einem Spiegel, deſſen Folie Enttäuſchungen der mannigfachſten und bitterſten Art ſtählten, und der ihr ein troſtloſes Bild von Selbſtſucht und Niederträchtigkeit, von Heuchelei und Lüge, von Unverſtand und Erbärmlichkeit zeigte.

Der erſte Blick auf dies Gemälde hatte ſie bis in's Innerſte erſchüttert; ein zweiter hatte ſie mit Bitterkeit und Verachtung gegen die Menſchen erfüllt — bei öfterem Anſchauen kam ſie zur Ironie gegen ſich ſelbſt — und endlich wurde ſie ruhiger und gleichgültiger.

Sie konnte nicht mehr heiter ſein, nur zuweilen luſtig. —

Sie war nicht mehr traurig, aber zuweilen dem Suicid mehr nahe. —

Die Kälte ihres Verſtandes hatte die Glut ihrer Seele nicht gelöſcht, aber mit einer feſten Lavaruine umgeben, die nicht geſchmolzen, ſondern durchbrochen werden mußte, wenn ihre Empfindung über den Rand des Kraters trat. Dann aber war der Strom ihrer Leidenſchaft vernichtend, zerſtörend.

Editha hatte einen Freund, ſo wunderlich es bei dieſem Charakter ſcheinen mag: freilich war es mehr eine Freundſchaft des Verſtandes als des Herzens, die ſie aneinander feſſelte, mehr eine Gleichheit der Anipathien als eine Aehnlichkeit der Sympathien: ſie verachteten beide daſſelbe, ohne daſſelbe zu lieben. Sie kannten ſich ſeit mehreren Jahren.

Digitized by Google

Baron v. Poleny war ein geſchmuter Kopf, voller feiner Satyre und geiſtreicher Ironie; ein Weltmann übrigens, aber ohne Oberflächlichkeit; ein Ariſtokrat, aber ohne Kaſtenbeſchränktheit.

Cbitha erwartete ihn in dieſem Augenblicke, um in ſeiner Begleitung den „äſthetiſchen Salon“ der Commerzienrathin M... zu beſuchen. Denn Poleny war ein eifriger Kunſtfreund und gediegener Kunſtkenner; und wünſchte auch in Cbitha das Intereſſe für die Kunſt zu erregen, das er als ein „Radikalmittel gegen den Weltſchmerz“ erklärte.

Einige Minuten nach dem Augenblicke, mit welchem unſere Erzählung begann, trat er ein. Cbitha erwiederte ſchweigend ſeinen Händedruck, nahm ſeinen Arm und ließ ſich, nachdem ſie ſich mit Mantel und Hut bekleidet, zum Wagen hinabführen.

Der äſthetiſche Salon.

Das Erſcheinen Cbithas mit ihrem Begleiter in dem Salon brachte eine Art von Senſation hervor, deren Urſachen theils in der blendenden Schönheit ihrer Züge und der unnachahmlichen Anmuth ihrer Bewegungen, theils aber auch in dem Rufe von Originalität lagen, den ſie ſich durch ihre menſchenſcheue Zurückgezogenheit und ihre an Hohn grängende Kälte gegen Alle, die mit ihr in zufällige Berührung gekommen waren, zugezogen hatte.

Mit Mühe wanderte ſie ſich durch die verſchiedenen, in lebhaftem Geſpräch begriffenen Gruppen, in welche ſich die ſehr zahlreiche Geſellſchaft zerſpalten hatte, bis zur Frau des Hauſes

hindurch, von der Cbitha, durch Poleny vorgeſtellt, mit aller der ſpießbürgerlichen Grazie empfangen wurde, welche mit dem Bewußtſein ihrer Mäcenatenwürde und ihrer enormen Corpulenz vereinbar war.

— Mein Mann iſt leider durch dringende Geſchäfte noch an ſein Comptoir gefeſſelt — flötete mit unnachahmlichem Accent in den höchſten Falſettönen die dicke Mäcenatin. — Er wird es auf's Höchſte bedauern, die Freude, ja, ich kann wohl ſagen, die Ehre fremde entbehren zu müſſen... hm... doch, inzwiſchen erlauben Sie mir, Ihnen meine beiden Töchter vorzuſtellen... Aglaia, mein theures Kind... o Sie entſchuldigen wohl, meine Tochter einen Augenblick, Herr Profeſſor...

Aglaia, die mit dem Profeſſor Stark in ein ſehr lebhaftes Geſpräch über den „Unterſchied in der Darſtellung des chriſtlichen und griechiſchen Bacchus“ verwickelt war, riß ſich von ihrem Antagoniſten los, um dem wiederholten Rufe ihrer Mutter zu folgen.

Aglaia war eine dürre lange Perſon von einigen zwanzig Jahren, mit ſchwarzen Haaren, einem in's Bleifarbene ſpielenden Teint, ſpitzer Naſe, dünnen Lippen und kleinen lichtbraunen Augen, die ſie — wahrſcheinlich aus Kurzſichtigkeit — halb zuſammenzukneifen pflegt, wenn ſie mit Jemand ſprach oder Etwas genau betrachtete.

— Wo iſt denn Corinna? — fragte die Commerzienräthin nach der Vorſtellung ihrer gelehrten Tochter, die ſie mit ſeltem Lächeln betrachtete.

— Dort kommt ſie eben — erwiederte Aglaia mit Kälte, indem ſie mit den Worten: „Sie entſchuldigen wohl, Profeſſor Stark erwartet mich, wie Sie ſehen, ſehnſüchtig, um unſere Frage zur Entſcheidung zu bringen“ — wieder zu ihrer Diskputation zurückkehrte.

— Corinna — ſetzte die Commerzienrätbin voll Emphaſe hinzu — hat zwar nicht die Schärfe des Verſtandes und die gründliche Bildung Aglaias, aber dagegen eine Tiefe und Weichheit des Gemüths, die ſie beſonders zur Poeſie der Muſik hinzieht. Doch hier iſt ſie ſelbſt. Sie mögen urtheilen.

In der That war Corinna das grade Gegentheil von ihrer Schweſter: Klein, voll und blond mit runden, roſigen Wangen und blaugrauen Augen, denen ein ſchmaler bläulicher Kreis etwas Schmachtendes verlieh. Sie hatte trotz der Unbedeutendheit ihres Geſichtsausdrucks in ihrer ganzen Erſcheinung doch etwas Apprett-

Bayerische Staatsbibliothek MÜN...

Digitized by Google

ischen, das besonders durch die Künste ihrer sehr markierten Formen unterstützt wurde. Der letztere Umstand schien sie oft in Verlegenheit zu setzen. Denn bei der „Rose ihres Gemüthes, das sie zur Poesie der Musik hinzog", wie ihre Mutter sich ausdrückte, musste es ihr viel Kummer machen, daß die Fülle und Strotzende Gesundheit ihrer äußern Gestalt — freilich ohne ihre Schuld — in so schreiendem Widerspruch stand mit der unendlichen Zartheit und sensitiven Durchsichtigkeit ihrer Seele.

Ihr ganzes Denken und Trachten hatte daher nur einen Zweck, den, durch alle möglichen Mittel das krebsartige Gespenst eines zu früh zeitigen Embonpoints zu bekämpfen. Ihre Zeit war in zwei der Dauer nach gleiche, der Bestimmung nach sehr ungleiche Hälften eingetheilt. In der einen litt sie ihre Seele auf den Schwingen der Töne zu höheren Regionen emporschweben, in der andern widmete sie sich den ermüdendsten und prosaischsten Beschäftigungen, um ihrem Körper eine ihrer Seele entsprechendere Zartheit und Leichtigkeit zu verleihen. Forcirte Spaziergänge — das Reiten verabscheuer sie als etwas Unsittliches — Handarbeiten aller Art und selbst thätige Theilnahme an den Angelegenheiten der Wirthschaft: Nichts verschmähte sie, um jenen idealen Zweck zu erreichen: Aber, o Unglück, ihre Bemühungen blieben nicht nur fruchtlos, sie schienen sogar ihre blühende Gesundheit und ihre jugendliche Fülle noch zu erhöhen.

Sie beneidete deßhalb über die bis zur Mumienhaftigkeit dürre Schwester ebenso sehr, als sie von dieser wegen der entgegengesetzten Eigenschaften mit den Blicken eines eifersüchtigen Hasses betrachtet wurde.

Cäcilia konnte sich eines tückischen Lächelns nicht erwehren, als sie die beiden ästhetischen Töchter der Commerzienräthin in ihrem doppelten Gegensatze mit einander vergleicht

— Wie sehen Sie heute blaß und angegriffen aus, mein Fräulein — bemerkte mit freundlichster Theilnahme und unverkennbarer Besorgniß der Baron Polenz zu Corinna.

Cäcilia sah zuerst betroffen über die abscheuliche Ironie auf ihren Freund und richtete dann, als sie aus seinen Zügen nur seine gewöhnliche Gutmüthigkeit herauslesen konnte, ihren Blick auf das erröthende Mädchen.

— Wahrhaftig, Sie müssen sich schonen, mein theuerer Fräulein — fuhr der Baron mit unerschüttertem Gleichmuth fort — Sie magern sichtbar ab.

— Schweigen Sie, schreigen Sie, Baron — brohte Corinna, indem sie von Neuem erröthete, ob vor Vergnügen über das Compliment oder aus Verlegenheit vor seinen intuitiver prüfenden Blicken, war schwer zu entscheiden. — Muß Ihre sichere Freundin nicht glauben, daß ich früher einige Aehnlichkeit mit jenem Gotte gehabt, über den eben meine Schwester zu Herrn Starke so geistreiche, wenn auch nicht gerade ästhetische Bemerkungen machte?

— Wie? — rief mit vortrefflich gespielem Erstaunen der Baron — Aglaia, die nur in künstlerischen Anschauungen lebt und sich allein vom ästhetischen Manna nährt....

— Die Begriffe vom Aesthetischen sind verschieden, Herr Baron — erwiderte Corinna kalt — der Eine kennt nur die Schönheit der sinnlichen Form, der Andere begehrt diese materielle Schönheit und erhebt sich zum Ideal der reinen Seelenschönheit. Und diese findet ihren wahren Ausdruck nicht in der bildenden Kunst, sondern in der Musik. Daher kann die Musik auch, wie bekannt, nichts Unsittliches darstellen.

— Was nennen Sie unsittlich? — warf Cäcilia ein.

Diese mit einem leisen Anflug von Hohn aufgeworfene Frage brachte das arme Mädchen aus dem nur eben wieder errungenen Gleichgewicht. Sie sah Cäcilia erstaunt an.

— Was ich Unsittliches nenne? Eine überraschende Frage für....

— „Für eine Frau", wollen Sie sagen, nicht wahr? — ergänzte lächelnd Cäcilia. — Sie haben Recht. „Uebrerschreit", das ist der rechte Ausdruck. Denn sie nennen von den sogenannten „sittlichen" Frauen gehen sich die Mühe, dieser Frage einmal in das Weiße des Auges zu sehen, geschweige sie aufrichtig zu beantworten.

— Ich meine — äußerte, als Cäcilia schwieg, das einzuschüchterte junge Mädchen — es gibt gewiß angeborne und tief in der unverdorbenen Menschennatur begründete Wahrheiten, die für den Gesichten wie für den Beschränktesten weder eines Beweises noch einer Erklärung bedürfen.

— Wirklich? Nun dann müßten also diejenigen Menschen, welche der Natur am nächsten stehen und folglich den dem „Westhauch der Civilisation", wie der beliebte Ausdruck lautet, am wenigsten berührt sind, auch die instinktartig richtigsten Vorstellungen von diesen Wahrheiten haben ... etwa die Menschenfresser am Cap der guten Hoffnung .... Oder aber Sie müssen zugeben, daß die moderne Sittlichkeit nichts ist als das Resultat einer gewissen Erziehungsmethode, die, da ihre Prinzipien selbst wieder aus der nämlichen „Sittlichkeit" geschöpft sind, nur einen langweiligen Kreis ohne Mittelpunkt darstellt.

— Und worin finden Sie diesen Mittelpunkt? — fragte Corinna, die durch die Wendung, welche das Gespräch genommen hatte, fast wider Willen gefesselt wurde — denn, wenn ich Sie richtig verstanden habe, ist Ihre Ansicht die, daß unsere heutige Bildung überhaupt einer allgemeinen und festen Grundlage entbehrt und ihre Grundsätze auf Willkür und Zufall beruhen.

— Wo ich diesen Mittelpunkt finde, das kann ich Ihnen nicht sagen — erwiderte Cäcilia aufgeregt — aber wo Sie ihn finden können, das will ich Ihnen sagen, wenn Sie es wünschen. In der Kunst.

— In der Kunst! — wiederholte Corinna nachdenklich.

— Ja, in der Kunst — fuhr Cäcilia fort, ohne zu bemerken, daß nicht nur Aglaia mit dem Prof. Stark, ihr Gespräch unterbrechend, näher getreten waren, sondern sich auch noch andere Mitglieder der Gesellschaft allmälig um sie geschaart hatten — denn die wahre Kunst ist ebensowenig unsittlich, als die wahre Sittlichkeit jemals unästhetisch und ohne Anmuth sein kann. Die Kunst, welche diese wahrhafte Sittlichkeit verlegt, hat auch keine wahre Schön heit, sondern nur den Reiz der Sinnlichkeit zum Ziel. Sie degradiert sich damit zum Handwerk und verliert ihre göttliche Weihe. Die Sittlichkeit aber, welche der wahren Schönheit gegenüber erröthet, ist nichts als lächerliche Prüderie, alle gerade Mangel an ästhetischer Würde.

— Bravo! Bravo! — schallte es plötzlich ringe um Cäcilia her. Sie erschrack. Denn dieser plötzliche Beifallssturm war ihr ebenso überraschend als unangenehm.

— Wie thöricht! flüsterte ihr Polenz zu.

Cäcilia zuckte die Achseln und suchte sich der ringerum anrückenden Menge zu entziehen.

Allmälig legte sich die Aufregung. Es bildeten sich wieder Gruppen. Man kehrte zu dem großen grünen Tische in der Mitte des Nebenzimmers zurück, welcher durch eine prachtvolle, mit einem kolossalen grünen Lichtschirm bedeckte Lampe erleuchtet und mit einer Menge von Mappen, Kupferstichen, Aquarellen, Damenzeichnungen aller Meister u. s. f. bedeckt war.

— Erklären Sie mir — wandte sich Cäcilia zu dem Baron, mit welchem sie in eine Fensternische getreten war, sodaß es kommt, daß ich mich trotz meines Ingrimms gegen die Verschrobenheit und die Sentimentalität doch immer wieder hinreißen lasse, den Schein für Wahrheit und die Koketterie für warme Hingebung zu halten; oder doch sie so zu behandeln. Ich komme mir nach solchen Augenblicken verächtlicher vor als die Marionetten, mit denen ich spielte ....

Jetzt war die Reihe an Polenz, die Achseln zu zucken.

Zu welcher Art von Menschen gehört Professor Stark? — fragte nach einer Pause Cäcilia. — Seine Physiognomie interessiert mich.

— Professor Stark ist ein ehrenwerther Mann und ein großer Kunstgelehrter in jenem biblischen Sinne der Schriftgelehrten, deren Weisheit in dem Göthe'schen Spruche besteht:

Von einem Wort läßt sich kein Acta reuben.

Ehe Sie Ihr Ohr seinen tiefgelehrten Gitaten aus der Geschichte der Kunst leihen, muß ich Ihnen zuvor einige nothwendige Notizen über seine Eigenthümlichkeit als Mensch geben. Unter den vielen kunsthistorischen Antiquitäten, als da sind terrunische Waschschüsseln, ästhetische Spuckkäpse und dergleichen mehr, besitzt Herr Professor Stark — beiläufig gesagt, er ist Professor der Aesthetik und liest gegenwärtig an der Academie über die „Schönheitslinie der griechischen Vasen" — also unter seinen antiken Merkwürdigkeiten, die sein Studirzimmer zieren, besitzt der gelehrte Mann auch eine alte Haushälterin, eine wahrhafte Megäre im antik klassischen Sinne, die ihm ihrer Bestimmung gemäß das Leben sauer macht und beiläufig des Morgens den Kaffee kocht. Sie und eine alte Gule,

Digitized by Google

welche der Professor „Minerva“ getauft hat, und die ihm das Symbol klassischer Weisheit und ästhetischer Weihe ist (wahrlich sich, weil sie das Tagelicht des gesunden Menschenverstandes nicht vertragen kann), sind die beiden einzigen lebendigen Wesen, die im Allerheiligsten des Professors in seinem Heiligthume, ich meine in seinem Studirzimmer, sich aufhalten dürfen; erstere jedoch nicht — wie Sie vielleicht den Verdacht haben — der Reinigung wegen, sondern nur um dem „Symbol klassischer Weisheit“ zu treffen zu gehen. Denn obgleich der Professor von gar sanftem Gemüthe ist und, wie man zu sagen pflegt, „sein Kind beisammen kennt“ — was, in Parenthese gesagt, eine grotteske Absurdität wäre, da zur Kränkung eines solchen unschuldigen und ohnmächtigen Wesens schon eine tüchtige Portion niederträchtiger Feigheit und hinterlistiger Bosheit gehört — also trotz seiner sanftmüthigen Natur würde der gelehrte Herr sich doch in einen reißenden Löwen verwandeln, sobald er ahnen dürfte, daß Frau Brigitte seine Papiere zu berühren oder den Staub von seinen „Vasen“ abzuwischen gewagt habe. Seit Anfang soll sich hier jedoch geändert haben, in Folge eines Vorfalls den ich nennen möchte:

Eine Episode aus dem Leben eines gelehrten Aesthetikers.

Einmal — so erzählt man sich — hat die Unglückliche, die, wie alle alten Frauen, einen tiefeingewurzelten Hang zum Abstäuben und Schmieren besitzt, der Versuchung nicht widerstehen können und war eben im Begriff, das seltsame Fragment eines alten Thongefäßes, von dem Professor „hettruscher Aschenkrug“ genannt, vom fingerdicken Staube zu säubern, als ferner sie bei dieser ruchlosen Beschäftigung überrascht. Unsiegt über die Folgen ihres Frevelmuths hielt sie das „Fragment“ ihren zitternden Händen entgegen und im nächsten Augenblick lag der „hettruscher Aschenkrug“ in Scherben zertrümmert am Boden.

Wuth und Verzweiflung lähmten die Zunge des Professors. Seine Lippen bewegten sich convulsivisch, aber kein Ton wurde hörbar. Stumm hob er die bebende Hand und zeigte nach der Thür; eine Pantomime, die Frau Brigitte vortrefflich verstand, da sie nicht zum zweiten Male wiederholt wurde.

Volle vier Wochen wagte Frau Brigitte dem Professor nicht unter die Augen zu treten. Die Eule erdreist nur dann ihr Fenster, wenn der Professor im Collegium war, und dieser seinen Kaffee, wenn er noch im Bette lag. — Beide — ich meine den Professor und Brigitte — litten zuletzt sehr unter dieser Trennung, denn sie waren an einander gewöhnt, der Professor an die kunstreine und beherrschte Stimme seiner Haushälterin, Frau Brigitte an die behaglichen und liebkosenden Worte ihres Herrn. Aber keins von beiden wollte den ersten Schritt thun; Er aus Furcht vor den Vorwürfen über seine Härte; Sie aus Furcht, sich etwas zu vergeben.

Es mußte ein Ausweg, ein „glücklicher Zufall“ gefunden werden; und er ward gefunden. Die erfinderische Seele der Frau Brigitte war die Geburtsstätte einer genialen Idee, deren Ausführung sofort in's Werk gesetzt wurde.

Eines Vormittags sahen die Nachbarn des Professors Frau Brigitte, mit einem wohlverschlossenen Deckkorbe versehen, geheimnißvollen Schritts und lächelnden Blicks das Haus verlassen und erst nach mehreren Stunden zurückkehren, ohne, wie sie sonst pflegte, nur einen Augenblick an der offnen Thür des Nebenhauses mit einer „guten Freundin“ zu plaudern. Niemand konnte sagen, wo sie gewesen und was sie in der Stadt zu thun gehabt, denn es war kein Markttag. Brigitte selbst beobachtete über diesen mysteriösen Gang ein nun so bedeutsames Schweigen, als sie dies mit ihrer sonstigen Natur in direktem Widerspruche stand.

Am folgenden Morgen war der Professor, als er sich aus seinem Schlafzimmer nach seinem Studirzimmer begab, aufs Aeußerste überrascht, neben seiner dampfenden Kaffeetasse ein paar unverkennbar antike, aber noch ziemlich wohlerhaltene Gefäße zu erblicken, die nicht zu seiner Sammlung gehörten. Er wollte seinen Augen nicht trauen, betrachtete, prüfte, bewunderte und kam nach einer Stunde stummen Entzückens, daß nur zuweilen durch einige kritisch-ästhetische Exklamationen unterbrochen wurde, zu dem Resultat, daß beiage Gefäße „etliche Trinkbecher“ seien, nach deren Besitz er schon Jahre lang, ebenso vergeblich, gestrebt habe. Als er zu diesem Schlusse gelangt war, fiel ihm die räthselhafte Art und Weise auf, mit welcher diese „kostbaren Ueberbleibsel einer untergegangenen Kulturepoche“ auf seinen Studirtisch versetzt worden seien. Waren sie das Geschenk eines gelehrten Freundes aus der Ferne? Dann mußte also ein Brief, ein Commentar dazu gehören. Jemand — und bei dieser Voraussetzung verschwirrte sich die Stirn des Professors, denn wer anders konnte dieser „Jemand“ sein als Brigitte — mußte das gewiß sorgfältig verschlossene Packet geöffnet und die Trinkbecher von ihrer Umhüllung befreit haben ... Er zitterte bei dem Gedanken an die Möglichkeit, daß die ungeweihte Hand eines „Frauenzimmers“ diese Schätze der Gefahr eines neuen Vandalismus hatte aussetzen können.

Indessen war der Kaffee kalt geworden; ein Umstand, der im Verein mit seiner unbezwinglichen Sehnsucht nach Aufklärung jenes Räthsels dem Professor den Muth gab, mit ziemlich lauter Stimme den Namen „Brigitte“ auszusprechen.

Glücklicherweise befand sich diese im Nebenzimmer und beobachtete voller Ungeduld durch das Fenster der Thür den Ausgang des stillen Monologs, welchen der Professor über die „etlichen Trinkbecher“ hielt.

Sie trat also ein und fragte mit dem gleichgültigsten Tone von der Welt „was der Herr Professor befehle.“

„Mein Kaffee ist kalt geworden, Frau Brigitte“ — begann der Professor, ohne aufzublicken.

„„Das ist nicht meine Schuld““ — brummte die Alte, welche das verlorne Terrain wiedergewinnen wollte.

„Ich weiß wohl, ich weiß wohl, liebe Frau Brigitte... es sollte auch kein Vorwurf sein... hm, sage Sie mir doch, da Sie einmal hier ist, wie kommen denn diese celtischen Trinkbecher auf mein Pult, he?...“

„„So? Also Trinkbecher sind's: na, meinetwegen, ich hab's für was Anderes gehalten...““

„Uns für was denn, meine liebe Frau Brigitte?“ — fragte der Professor, dessen kritische Ader durch diesen Einwurf zu schmellen begann.

Als Brigitte in einem bedeutsamen Schweigen beharrte, fragte der Professor, wo sie sie gefunden habe?

„„In unserm Garten draußen am See, in der Kartoffelgrube““ war die Antwort.

Digitized by Google

„So? hm! Wie tief lagen sie wohl unter der Erde, meine theure Frau Brigitte?...“

„„So was wie sechs oder sieben Fuß.““

„Ich dachte es mir wohl“ — murmelte der Professor, indem er die „Trinkbecher“ mit liebenden Augen betrachtete — „Sage Sie doch, meine theuerste, liebe Frau Brigitte, was Sie damit anzufangen gedenkt... Möchte Sie wohl... hm... dürfte ich...“

„„Na, ich hab' sie ja auf Ihrem Grund und Boden gefunden; wenn's Ihnen Spaß macht, so können Sie sie behalten: aber, wenn Sie glauben, daß Sie mir etwas Dank dafür schuldig sind...“

„Verlange Sie, was Sie will“ — unterbrach sie der Professor mit Feuer.

„„Nun, dann fordere ich und verlange ich““ — erwiderte Brigitte mit erhöhter Stimme und kühnem Blick, denn sie war im Begriff, Alles auf eine Karte zu setzen — „„dann verlange ich, daß Sie mir alle Sonntage erlauben, Ihre Stube zu scheuern.““

Der Professor sprang empor, als fühlte er einen plötzlichen Tarantelstich und ging dann mit lebhaften Schritten im Zimmer auf und nieder. Endlich blieb er vor ihr stehen und sagte:

„Höre Sie, Frau Brigitte, ich hab's Ihr versprochen und ich will mein Versprechen halten. Schwere Sie denn in's Teufels Namen. Aber das sag' ich ihr, wenn Sie das Unglück hat, mir wieder etwas zu zerschlagen, dann sind wir geschiedene Leute... Nun bringe Sie mir meinen Kaffee.“ —

Böse Zungen wollen behaupten, Frau Brigitte habe die „celtischen Trinkbecher“ aus dem alten Gerüll einer Töpferwerkstätte hervorgesucht, nachdem sie lange mit prüfendem Blicke unter hundert zerbrochenen tönernen Kannen und anderen Geräthen gewühlt hatte, bis sie die „celtischen Trinkbecher“ fand, die ihr alle Bedingungen echter Glaubwürdigkeit zu erfüllen schienen.

Der Professor aber veröffentlichte einige Monate darauf ein bewunderungswürdig gelehrtes, umfangreiches Werk: „Ueber die verschiedenen Kunstformen in der Bildung celtischer und scandinavischer Gefäße, insbesondere der alten Trinkbecher dieser Völker“; ein Werk, das um so größere Anerkennung fand, als die Abbildungen zweier der seltensten „celtischen Trinkbecher“ in Kupfer gestochen die Zierde der beiden Bände zierten.

Gritta wünschte die nähere Bekanntschaft des Professors zu machen.

— Sie werden nicht nur den herrlichsten Genuß, sondern auch wirklich reellen Gewinn davon haben. Sobald er sein Gespräch mit Aglaia beendet, will ich ihn Ihnen zuführen.

— Herrlich, herrlich!! — tönte es vom grünen Tische herüber. — Welche Geistesfreiheit in der Linie... welche Modellirung! Sehen Sie nur diese Wärme des Fleisches... man glaubt die Adern durch die zarte Haut hindurch pulsiren zu hören... Was meinen Sie, Thuerfter, kennen Sie etwas Aehnliches?...

— Da haben Sie — commentirte Polenz diese laut gesprochenen Worte, welche die Aufmerksamkeit Gritta's erregten — da haben Sie gleich einen andern Typus unserer Aesthetiker, den Enthusiasten neben dem Geizhalsen.

Expeditionen der Kunstzeitung: Eduard Kretzschmar in Leipzig. —— Redigirt unter Verantwortlichkeit von Eduard Kretzschmar.

Schnellpressendruck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Digitized by Google

Deutsche Kunst-Zeitung.

Daguerreotypie — Photographie — Hyalotypie — Hillotypie

in Rücksicht auf die Unterschiede ihrer Wirksamkeit.

Es zeigt sich der industrielle Charakter des neunzehnten Jahrhunderts besonders in dem Talente und in der Neigung, alle, selbst die der Industrie fremdesten Gebiete für dieselbe und durch dieselbe auszubeuten.

Auch die Kunst hat ihren Theil zur Erweiterung der Sphäre commercieueller Wirksamkeit beitragen müssen; und so wenig zu befürchten ist, daß für die Kunst selbst daraus ein schlimmer und am wenigsten nachhaltiger Einfluß entspringen könnte, so sehr muß man die geschmackvergiftende Wirkung vieler Kunstblätterfabrikation auf das „gebildete" Publikum beklagen.

Neben den Producten der englischen Stahlstich- und Farbendruck-Fabriken, welche unter saubermahler Glätte und blendendem Glanze ihre unkünstlerische Farbenöd und geistlose Nüchternheit verstecken und den französischen Lithographieen, die durch kokette Eleganz und frivole Liebenswürdigkeit einen Schleier über ihre Unbedeutendheit und Unwahrheit ziehen — einen Schleier freilich, der vor dem Auge des Kunstkenners in Staub zerfällt — sind auch die zahllosen und über die ganze civilisirte Welt verbreiteten Lichtbilder manufakturen hierherzuziehen.

Um jedem Mißverständniß unserer Worte vorzubeugen, beeilen wir uns hinzuzufügen, daß wir eine große Achtung vor der hohen Stufe künstlerischer und technischer Vollendung hegen, welche die Lithographie in Frankreich und der Stahlstich in England erreicht hat, und wir stehen nicht an, zu bekennen, daß wir Deutsche in diesen beiden reproductiven Kunstfertigkeiten noch Manches von jenen Nationen zu lernen haben. Die obigen Worte beziehen sich lediglich auf den argen Mißbrauch, der damit getrieben wird, auf die industrielle und demzufolge unkünstlerische Ausbeutung derselben.

Auch die Art und Weise, wie die Erfindungen Talbot's und Daguerre's für und durch die Industrie ausgebeutet werden, wie durch ihre praktische Beziehung auf die Kunst fast ganz unbeachtet

blieb, ist sehr zu beklagen: und wenn über kurz oder lang diese bedeutsamen Reproductionsmethoden in eine gewisse Verachtung fallen werden, weil man fast durchgängig nur langweilige Portraits durch sie dargestellt sieht, so sind diejenigen daran Schuld, welche nicht aus Liebe zur Sache, d. h. zur Kunst, sich mit der Vervollkommnung von Lichtbildern beschäftigen, sondern diesen „Gewerbszweig" wie einen andern als „mildende Kuh" betrachten, und, statt eine Ehre darin zu suchen, die Werke der Kunst auf möglichst künstlerische Weise zu reproduciren, auf die Gierigkeit und die Geschmacklosigkeit des großen Publikums spekuliren.

Es scheint uns daher keineswegs überflüssig, auf die praktische Wichtigkeit des Lichtbildes für die Kunst und den Künstler hinzuweisen.

Zuvor einige erklärende Worte:

Die Erfindung Daguerre's, ein Bild durch die chemische Einwirkung des Lichts auf eine demgemäß präparirte Metallplatte zu fixiren, hat in verhältnißmäßig kurzer Zeit nicht nur eine allgemeine Verbreitung, sondern auch eine überraschende Ausbildung erfahren. Das Daguerreotypbild besitzt einen Mangel, der in der Natur der Platte begründet ist, die Spiegelung: viele aufzuheben oder doch zu vermindern, wurden mannigfache Versuche angestellt, deren Resultat die Ausbildung der vom Amerikaner Talbot schon früher gemachten Erfindung der Photographie, d. h der Fixirung von Lichtbildern auf Papier, war. Außer der Vermeidung der Spiegelung hat die Photographie noch einen andern Vorzug vor der Daguerreotypie, den der beliebigen Vervielfältigung des Lichtbildes. Denn das photographische Bild wird nicht unmittelbar nach dem Original, wie bei der Daguerreotypie, fixirt, sondern es findet bei der Photographie ein doppelter Prozeß Statt, deren erster Theil in der Herstellung eines „negativen" Bildes besteht, welches alle Lichter des Originals dunkel, und alle Schatten hell erscheinen läßt. Von diesem negativen Medium werden sodann, ebenfalls durch die chemische Einwirkung des Lichts, die eigentlichen photographischen Abdrücke auf präparirtes Papier gemacht, und zwar in unbeschränkter Anzahl und ohne daß das Original irgendwie dabei mitwirkt. Hier verwandeln sich nun die dunkeln (Licht-) Stellen des negativen Bildes in positive Lichter und die

Digitized by Google

heiten (Schatten) Stellen in positive Schatten. So erhält man das „positive“ oder eigentliche photographische Bild, welches durch die erwähnte Umkehrung ein wirklichkeitsfacsimile des Originals wird, während im Daguerreotypbilde die rechte Seite des Originals zur linken und die linke zur rechten wird: ein dritter Vorzug der Photographie vor der Daguerreotypie

Anderseits findet sich neben diesen unbestreitbaren Vorzügen des Papierlichtbildes ein Nachtheil oder doch eine Schwierigkeit, deren selbst unsere vollendetsten Photographien noch nicht völlig Meister geworden sind. Sie besteht in dem Umstande, daß jener auch noch so unbedeutende Fehler im chemischen Verfahren sich durch die Textur des Papiers und in derselben bemerklich macht. Die meisten Photographen sind der irrigen Ansicht, als ob das Papier selber daran Schuld, und folglich jene Schwierigkeit ein wirklicher, vom chemischen Verfahren gänzlich unabhängiger Mangel des ganzen Prozesses sei. Allein Versuche der mannigfachsten Art, welche ein ziig auf die Aufklärung dieses Punktes abzweckten, haben bewiesen, daß die Textur des Papieres völlig indifferent ist, sofern man bei dem chemischen Verfahren die nöthige Vorsicht beobachtet

Diese Schwierigkeit und besonders die Meinung, als ob sie vom Verfahren selbst unabhängig und also auch Gegenständlichkeit nicht zu überwinden sei, hat schon seit längerer Zeit zu Versuchen Anlaß gegeben, um das Papier durch ein anderes Material zu ersetzen. So ist man zu der gerühmten Photographie auf Glas nur zur Hyalotypie gelommen.

Die einfache Photographie auf Glas besteht darin, daß man die Negativbilder auf einer Glasplatte, statt auf Papier, hervorbringt, und sodann die positiven Bilder von der Glasplatte auf Papier überträgt. Das Verfahren ist im Allgemeinen dasselbe wie bei der Photographie auf Papier; nur daß die Glastafel nicht sofort, wie das Papier, für die Jodsilberbereitung geschickt ist, sondern für die letztere zuvor mit einer Schicht aus Gummi, Eiweiß u. s. f. versehen werden muß; eine Basis, die auch deshalb nöthig ist, damit der Platte der spätern Behandlung mit Wasser Widerstand zu leisten vermag.

Das „Kunstblatt“, welches das hierbei zu beobachtende Verfahren in Bezug auf die äußerliche Technik aus dem „Athenäum“ umständlich mitgetheilt, hat leider den einzigen bemerkenswerthen Punkt, wodurch sich die Photographie auf Glas von der auf Papier principiell unterscheidet, nur sehr oberflächlich berührt: nämlich den allerdings bedeutungsvollen Umstand, daß die negativen Bilder der Glasphotographie in ihrer positiven Uebertragung beträchtlich vergrößert werden können.

Anzweifeln dürfte dieser Vorzug der Photographie auf Glas ebenfalls dann aufhören, ein solcher zu sein. Denn es ist mittelst eines combinirten Verfahrens sehr wohl möglich, Photographien auf Papier, z. B. von Porträitköpfen in Lebensgröße, ja in kolossalem Maßstabe und in höchster Schärfe und Klarheit herzustellen. Bekanntlich steht bei der Photographie auf Glas die Größe des Bildes mit der Schärfe desselben im umgekehrten Verhältniß. Im Allgemeinen kann man in dieser Rücksicht als Durchschnittsmaß für hinlängliche Klarheit des Bildes sagen, daß der Durchmesser des Originals zu dem des Bildes wie 4 : 1 oder doch höchstens wie 5 : 1 verhalten müsse. Geht man über dies Verhältniß hinaus, so ist der Unterschied für die Schärfe schon sehr merklich. Beim Daguerreotyp findet dieser Uebelstand nicht statt, sondern bei den kleinsten wie bei den größten Bildern findet sich bei sonst tadelloser Ausführung stets die höchste mikroskopische Schärfe. Setzt man nun den Fall, daß ein kleines Daguerreotypbild von einem Gegenstande gemacht und dies durch ein Vergrößerungsglas auf photographisches Papier übertragen wird, so ist klar, daß, da die Kleinheit des Daguerreotypbildes die entsprechende Annäherung an die Camera zuläßt und zugleich alle Züge des Originals darin mit einer dem unbewaffneten Auge nicht wahrnehmbaren Treue wiedergegeben sind, auf diesem Wege ein photographisches, völlig scharfes Negativbild von beliebig großem, selbst kolossalem Maßstabe erzeugt werden kann. — Dies Verfahren öffnet der Photographie auf Papier eine ganz neue und in ihren Consequenzen noch nicht zu berechnende Perspective.

Die Vergrößerung des Positivbildes bei der Photographie auf Glas beruht, wenigstens was die Anwendung des Vergrößerungsglases betrifft, wahrscheinlich auf einem ähnlichen Princip, nur daß hier die Durchsichtigkeit der Glastafel mit in Rechnung gebracht wird.

Welche Vortheile übrigens der Photographie auf Glas vor der auf Papier wirklich eingeräumt werden müssen, dies zu bestimmen, mag ferneren Versuchen vorbehalten bleiben. Umgekehrt aber besitzt die erstere den nicht unerheblichen Nachtheil, daß durch die als Basis für die Jodsilberbereitung dienende organische Schicht die Empfindlichkeit des chemischen Agens so bedeutend vermindert wird, daß eine mehr als hundertfache Zeitdauer für Hervorbringung des negativen Bildes erforderlich ist. Denn während die Photographie auf Papier höchstens 30 Sekunden bis 1 Minute (je nach der Verschiedenheit der Diaphragmen), und bei offener Blende gar nur 2—3 Sekunden zur Fixirung des negativen Bildes nöthig hat, bedarf, wie auch das „Kunstblatt“ mittheilt, die Photographie auf Glas im letztern Falle dazu 4—10 Minuten, also im ersteren faſt eine Viertelstunde. Dieser an sich bedenkliche Umstand gewinnt besonders bei Porträits, die nicht nur eine geringe Entfernung, also wenig Tiefenmaße zwischen der Camera und dem Gegenstande zulassen, sondern auch wenig Beleuchtung vertragen, eine Verewigung, die dem Papier durch seine unverhältnißmäßig größere Empfindlichkeit einen unbestreitbaren Vorzug gewähren dürfte. Denn auch das Papier kann durch Eiweiß, Gummi, Leim u. s. w. einer größere Glätte erhalten, die aber der Empfindlichkeit stets Abbruch thut.

Endlich hat man vor kurzer Zeit in Amerika den Versuch gemacht, nicht nur zu den negativen, sondern auch zu den positiven Bildern sich der Glasplatten zu bedienen. Das „Art journal“ vom April ist über die Klarheit und Schärfe dieser „Hyalotypie“, wie diese Art der Lichtbilder genannt worden ist, des Lobes voll. Wir wollen uns des Urtheils darüber enthalten, da wir noch keines derselben zu Gesicht bekommen haben, können jedoch nicht verhehlen, daß wir den Ansichten der positiven Glasbilder nicht einsehen, da ja gerade einerseits Unzerbrechlichkeit und die große Feinheit der Reproduction des Originals, andererseits die Nichtspiegelung Hauptvorzüge des Papiers sind.

Abgesehen von sonstigen weniger bedeutenden Unterschieden zwischen den vier Arten der Lichtbildervergrößerung, sind in Rücksicht auf ihre praktische Bedeutung für die Kunst nur das Daguerreotypbild und die Photographie mit einander in Vergleich zu stellen. Beide haben für die Kunst eine gleich große, obwohl verschiedenartige Wichtigkeit. Das Daguerreotypbild zeichnet sich besonders durch ungemeine Klarheit der Contoure und mikroskopische Schärfe der Linien aus, die Photographie hat den Vorzug der schönen Fülle in der Modellirung der Körper und in der Naturwahrheit des physiognomischen Ausdrucks. Jenes wird daher für Reproduction von Gemälden und Landschaften, diese für die Darstellung von Skulpturen und Architekturgegenständen passender sein. Ueberall, wo es auf Klarheit der Linien in den Schattenpartien ankommt, wird das Daguerreotyp einen Vorzug vor der Photographie haben; wo es sich dagegen um Abrundung der Formen und Weichheit des Tons, kurz, um den Totaleffect des

Digitized by Google

Bildes als eines solchen handelt, wird die Photographie vom Daguerreotyp nicht erreicht.

Wir fügen zu den obigen Bemerkungen noch eine kurze Notiz über eine neue Erfindung hinzu, die kürzlich in Nordamerika gemacht sein soll.

Das „Photographic Art-journal“ in Neuyork brachte im April d. J. einige Erläuterungen des Verfahrens eines Mr. Hill, welchem nach mehrjährigen Versuchen es in letzter Zeit endlich gelungen sei, farbige Lichtbilder herzustellen. Obschon Mr. Hill das Geheimniß dieser Erfindung für sich behält, so giebt er doch verschiedene Andeutungen über dieselbe, interessant genug, um hier kurz angeführt zu werden. Der ganze Prozeß seines Verfahrens, versichert er, hängt von einer „neuen und noch nicht beschriebenen chemischen Substanz“ ab, welche er eines Tages zufälligerweise entdeckt hat. Ueber diese Substanz sagt er nichts weiter, als daß sie „auf einfache und leichte Weise, aber nach keinem der bisher bekannten zahlreichen Gesetze entsteht, welche in den Lehrbüchern der Chemie beschrieben werden“. Er giebt in dem erwähnten Journal eine ziemlich specielle Beschreibung einiger Platten, die er durch sein Verfahren erhalten hat, darunter sowohl Landschaften, wie Porträits. In der ersteren zeigt sich „die rothe Farbe des Hauses, das grüne Gras und Laub der Bäume, die Farbe des Holzes, selbst die blauen Schatten, welche durch den Reflex der Atmosphäre auf die entfernten Berge hervorgebracht werden u. s. w. mit vollkommenster Naturwahrheit. Bei den Porträits reproducirt sich nicht nur die Fleischfarbe überhaupt, sondern auch die Abtönung und Schattirung derselben, das Karmin der Lippen, die blaue oder braune Farbe der Augen u. s. f. und alle Nuancen in den Farben der Draperung. Die einzige Farbe, deren Reproducirung durch das „Hillotyp“ — so nennt Mr. Hill seine Erfindung, die daher nicht mit dem Hyalotyp zu verwechseln ist, da das Hillotyp, abgesehen von dem neuen chemischen Reagens ein Daguerreotyp ist — mit Schwierigkeiten verknüpft ist, ist das reine Grün.“

Es ist möglich, daß, wenn sich die Wahrheit dieser Erfindung bestätigt, dadurch in der Lichtbildererzeugung eine Revolution der vorgebracht wird, obschon in künstlerischer Beziehung kein großer Vortheil darin liegen dürfte, durch das Daguerreotyp statt einer Facsimilezeichnung ein Facsimilegemälde zu erhalten, da die künstlerische Wirkung des Gemäldes in ganz andern Momenten liegt, als in der bloßen Naturtreue. Wie dem auch sein mag, so glauben wir unser Urtheil über diese Erfindung so lange zurückhalten zu müssen, als sich dieselbe nicht von dem verzeihlichen Verdacht eines amerikanischen Puffs durch positivere Beweise ihrer factischen Richtigkeit gereinigt hat. S.

Ueber die ästhetische Bedeutung der „great exhibition.“

Von

R. Fischer.

The earth is the lord's, and all that therein is: the compass of the world and they that dwell therein.

Die Ausstellung der Werke des Kunst- und Gewerbfleißes der verschiedensten Völker unseres Planeten ist unstreitig von der allgemeinsten entwurfsirischen Bedeutung und als ein Weltereigniß zu betrachten. Fassen wir allein den Gedanken ins Auge, daß Jahrtausende der Mühe und des Kampfes vorangehen mußten, bevor das Reich der Industrie sich so weit ausdehnen und ihre Macht diesen Glanz und Höhepunkt erreichen konnte, von dem namentlich die Werke der abendländischen Welt ein so beredtes und schönes Zeugniß ablegen, so können wir nicht ohne nationalistische Achtung und Anerkennung auf diese herrlichen Schöpfungen des menschlichen Geistes und der menschlichen Hand hinblicken. Mit der Gewalt des Eindrucks vermischt sich bei der Betrachtung dieser Schätze des menschlichen Wissens und Könnens die Rührung, welche das Schöne und Erhabene in dem reinen Gemüthe stets erzeugt. Wir müssen in dieser „great exhibition“, wollen wir sie richtig würdigen, das Heil verkündende Zeichen einer großen, glücklicheren Zukunft begrüßen, der segensreichen Zukunft der Eintracht und des Friedens der Nationen. Offenbarte sich vor Jahrhunderten der Geist der Kraft und der That in kriegerischem Wüthen und Zerstören, welches den Ruin der Städte und Staaten, und Elend und Rohheit zur Folge hatte, so wird sich von jetzt ab der Geist der Kraft und der That in friedlichem Ordnen und Schaffen kund thun, welches das Wohl aller Klassen fördern und Cultur in Geist und Gestaltung unter allen Nationen ausbreiten wird. Die Zeiten des Krieges und der rohen Gewalt sind vorüber, es werden die schöneren Tage des Friedens und der Freiheit kommen. Zwischen beiden steht als erster, glänzendes Triumphesdenkmal des friedlichen gemeinsamen Zusammenwirkens, die Exhibition. Dieses erhebende Ideenbewußtsein belebte auch Albions erleuchtete Königin, als sie die Schätze der Nationen auf ihrem freien Eilande um sich sammelte, indem sie die denkwürdigen Worte sprach „it is my anxious desire to promote among nations the cultivation of all those arts which are fostered by peace, and which in their turn contribute to maintain the peace of the world.“ Wie glücklich würde es um Europa's Staaten und Völker stehen, wenn diese wahrhaft große und sittliche Maxime die aller übrigen Fürsten wäre. — Doch die Vernunft, dieser „compass of the world“, zeigt ihn auf diese Eintracht und Friedenscultur mit ihren Segnungen, und was jetzt als trostreiche Ahnung und verschwebt, wird einst volle, sichere und gereihliche Wirklichkeit sein.

Wie in dieser allgemeinen humanistischen Bedeutung die Exhibition groß und leuchtend dasteht, so ist sie auch höchst lehrreich insofern, als sich der Culturgrad der verschiedenen Völker und

Digitized by Google

Staaten, welcher zugleich als ein Meter für ihre Politik nach Innen wie nach Außen gilt, in ihren artistisch-industriellen Producten abspiegelt. Sie gewähren uns erst in ihrer Gesammtheit die anschauliche Anschauung der natürlichen Lage und Beschaffenheit des Landes, sowie der Geschichte des Volkes. Liegen in den Rohproducten des Bodens vornehmlich die Bedingungen der höheren und niederen gewerblichen Thätigkeit, des Handels und des Fabrikwesens, des Besitzes und der materiellen Wohlfahrt der Nationen, so ist uns die Richtung, der Umfang und die Ausbildung der verschiedenen Industrie- und Handelszweige ein Fingerzeig für ihre Cultur, ihre politische Macht und Bedeutung, sowie überhaupt für den inneren Zustand des Landes. Wie in vielfachster Beziehung die Exhibition ein für den Einzelnen unerschöpfliches Material der Belehrung und der Erkenntniß nach allen Richtungen bot, und erst zur vollen Anschauung brachte, was eigentlich Industrie heißt, wie innig und ungertrennlich sie mit dem ganzen Leben der Einzelnen, der Völker, der menschlichen Gesellschaft verknüpft ist, wie organisch sie mit dem Besitze und Reichthume, der geistigen und sittlichen Bildung zusammenhängt, und welch' mächtigen Einfluß die materiellen Interessen überhaupt auf das Schicksal der Nationen ausüben, so lieferte sie auch im Besonderen die klarsten, augenfälligsten, durch keine Lug und Trugschlüsse wegzuraisonnirenden, durch keine Sophistereien zu beseitigenden, Beweise, daß es nur dann um Land und Volk wohlsteht, daß nur dann Handel und Gewerbe blüht, daß nur dann Arbeit und Besitz gesichert ist und zu einer gewissen, das gesammte Staatswohl so wesentlich bedingenden und bestimmenden, Harmonie sich entfaltet, wenn eben Land und Volk einer naturgemäßen, aus ihm und seinem Wesen und Willen entspringenden, also durchaus nationalen Politik sich erfreut. Die Exhibition lieferte die für die unumgänglichsten Belege. Während z. B. dieser hohe, überschäumende und überfürchtete Genius Rußlands aller edleren Momente der Volksbildung und Volkswohlfahrt gänzlich ermangelte und nicht nur nicht irgend welchen Triumph feierte, sondern die tiefste Demüthigung erfuhr, eben weil es nach allen Richtungen hin das freie nationale Element der Cultur läugnet und mit Füßen tritt, entfaltete das kleine, junge Belgien, dieser edle Sproß der Revolution, eine Fülle des Wohlstandes und der Civilisation, welche dem Volke wie der Regierung zur höchsten Ehre gereichte. Nicht minder liefert Spanien dafür den unwiderleglichsten, offenkundigsten Beweis, daß die Despotie und der Absolutismus willkürlich und barbarisch vollstreckt von der Hierarchie in Staat und Kirche, Land und Volk, also auch Handel und Industrie, Bildung und Gesittung, Wohlfahrt und Eigenthum gänzlich zu Grunde richtet und nur zu einem vegetativen Scheinleben herabdrückt, höchstens provorativ genug, um die blasirte Laune und Prunksucht der sogenannten Großen mit einigem bunten Flitterstaate auszuputzen. Wie mächtig entfaltet sich dagegen „die neue Welt", die nordamerikanischen Freistaaten, gegen Hirse ausgebrannte, durch den rohsten Absolutismus gemorbete und gleichsam zu einem Bettler

Der Knabe mit dem Hunde von Möller.

Das Mädchen mit dem Bulldog von Möller.

Digitized by Google

herabgesunkene, Spanien, welches vor Jahrhunderten durch die Macht der Nation und einzelner weniger hervorragender Geister unter seinen Staatsmännern und Regenten lange Zeit das politische Geschick Europa's leitete und die Scepter zweier Welten in seiner Hand vereinigte. Welchen lehrreichen Vergleich bietet gegen diese gewesene Weltmacht, nun morsch und verkommen durch den Despotismus, die werdende der nordamerikanischen Republik. Während Spaniens Industrie fast jeder nationellen Bedeutung und Gediegenheit, namentlich in künstlerischer Beziehung ermangelt, bieten die „united states" eine Fülle der werthvollsten Erzeugnisse der nationalen Industrie, welche in sich den Keim der Blüthe in Kunst und Wissenschaft tragen, die gar bald der europäischen sich würdig anschließen wird. Eben diesen innerliche Wohl hängt mit dem gl stigen und künstle rischen Elemente in innig zusammen, und die nationale Oeco nomie und Politik ist zu fest und un zertrennlich mit der gesammten Bildung der Völker ver knüpft, als daß wir nicht zunächst im Allgemeinen auf diese Grundbedin gungen der Civilisation, so wie auf das derzügliche, über aus reiche Lehrma terial der Exhibition wenigstens andeu tend hier hätten hinweisen müssen.

Es ist eine lo gische wie eine ge schichtliche Wahrheit, daß sich im Bewu deren der Sinn für das Formelle, Künstlerische, Aesthetische erst dann in den Menschen zu entwickeln beginnt, wenn das materielle Wohl und Wesen in das Stadium einer gewissen Häufigkeit und Sicherheit getreten ist. Sind erst die natürlichsten, sozusagen, tobtesten Bedürfnisse befriedigt, dann beginnt der Mensch und das Volk zu denken, zu philosophiren, zu ästhetisiren und somit zu einem mehr oder weniger reinen, klaren, bewußten Formen-, Kunst- und Schönheitssinne sich zu erheben. Erst wenn man den nöthigen Stoff in Händen hat, beginnt man ihn nach den, aus der Natur und ihrem Leben, also auch aus dem Geiste und Gedanken

Der Knabe mit dem Schwane von Galbe.

gewonnenen, Anschauungen und Grundsätzen zu bilden. So hat sich bei allen Nationen das bildnerische Element, der Kunsttrieb, entwickelt, natürlich in seiner ganzen Gestaltung, Mächtigkeit und innerer Bedeutung bedingt durch die natürliche Lage und Beschaffenheit des Landes und Volkes, so kommt es denn, daß alle irgendwie cultivirten Nationen, die sich als solche zum Selbstbewußtsein emporgeschwungen haben, eine Kunst, wenigstens ihre, eine nationale Kunst haben. Mögen ihre Formen und Gebilde noch so eigenthümlich und charakteristisch sein, je mehr die Völker des Wesens der Kunst inne werden, um so mehr werden sie zu dem Anderungen, Nothwendigen, zur Idee sich erheben, und zwar eben in Beziehung auf die Kunst, zur Idee des Schönen, als die Erscheinung der Wesenheit oder Substanz d. i. des Wahren in der Form, mithin auch zu der Wissenschaft des Schönen, der Aesthetik.

Indem wir nun über die ästhetische Bedeutung der Exhibition sprechen, alle übrigen Momente bei Seite lassen, wollen wir einestheils eine allgemeine, schildernde Zusammenstellung dessen geben, in welchem sich ein bildnerischer Sinn, Geschmack, Styl, namentlich in nationaler Beziehung, aussprach anderntheils auch der großen Fülle von Kunst und Kunstindustrie. Gegenständen nur das jenige besonders hervorheben, welches durch eine der Idee möglichst adäquate äußere Darstellung in das Bereich der Kunst gehörte. Wie überhaupt die Kunst, das Schöne, in den Werken selbst sich manifestirt, so kann natürlich auch hier die ästhetische Bedeutung der Exhibition nur an den vornehmsten Werken der Kunst und der, namentlich jetzt, zu so außerordentlicher Höhe und Vollendung gediehenen „industrial arts" nach gewiesen werden. Wenn auch ein Blick von dem Standpunkte der Aesthetik, den wir hier zu vertreten haben, nur dadurch erst zu einem Kunstwerke wird, daß es und das Wahre in der Form

Digitized by Google

als das Schöne, und in ihrer gegenseitigen Durchdringung als das Gute offenbart, welches vor Allem nur dadurch möglich ist, daß es der Genius des Künstlers mit seinem belebenden Geistesodem durchdringt, so weisen doch all' die Künste, welche wir heute in das Wort Kunstindustrie zusammenfassen, so viel ästhetisch Werthvolles auf, wie es nur je in den Zeiten des Alterthums gewesen, was ja, und mit Recht, die Archäologie und Kunstgeschichte als Kerameutik, Lektonik, Lithargik, Toreutik u. s. w. in ihr Gebiet zieht. Es würde mithin unkritisch und ein Unrecht gegen die Neuzeit sein, wenn wir dasselbe ausschließen wollten, namentlich hier, wo es uns vereint als Repräsentanten der künstlerischen Cultur aller civilisirten Nationen seit 19. Jahrhunderts so glänzend und gewaltig entgegentritt.

Wir glauben es dem freien und großen England schuldig zu sein, welches nur darum, weil es frei und groß ist, der einzige europäische Staat war, der sich einem solchen Riesenunternehmen, wie die Errichtung dieser Räume auch darbieten, so lassen wir sie doch hier unberücksichtigt und führen die Leser sogleich in die drei „courts", welche ausschließlich der englischen Kunst und ihren Werken gewidmet waren, nämlich den „mediaeval, sculpture" und „fine art court". Wir betreten zunächst den „mediaeval court", welcher ein glänzendes Ensemble streng in englisch mittelalterlichem Style auf das Correcteste und Kunstreichste aus geführter Möbel, Stoffe, Ornamente und Geräthschaften, zu weltlichem und kirchlichem Gebrauche bestimmt, darbot. Auf dem Continente wäre es etwas unmöglich, da hier einestheils der Schloßstyl sich bei weitem nicht in der scharfen Charakteristik und in so erhabener Romantik ausgebildet hat, wie wir ihn in England in einer Fülle der umfangreichsten und imposantesten Castles und Gestigen, im Besonderen z. B. in dem palace of Westminster, auf das Glänzendste vertreten finden, andertheils die Continentalbewohner leider die treue Anhänglichkeit an ihren nationalen

Der Schüler mit dem Leoparden von J. Franz.

wir die Exhibition, unterziehen uns es so gelungen in's Werk führen konnte, mit ihm zu beginnen.

Wie der „official catalogue" weit über die Hälfte Großbritannien mit Einschluß seiner „colonial possessions", dem „indian archipelago", „Jersey and Guernsey", „Ceylon", „Jonian islands", „Malta" u. s. w. gewidmet ist, so erforderte auch der Reichthum der englischen Industrie über ein Drittheil des gesammten Glaspalastes. Wie bei allen übrigen Staaten ihr Name auf rothen Tafeln mit weißer Inschrift über den Eingängen prangte, so wiesen dieselben in den Großbritannien gewidmeten Räumen nur die ausgestellten Stoffe nach, so maßenhaft war Alles vorhanden bei strenger Ausmahl des Ausgestellten. Ueber den Eingängen zwischen den eisernen Pfeilern las man daher nur, zur leichtesten Orientirung, die Inschriften „mining and mineral products", „woollen and worsted", „hardware", „silk and velvet", „cotton", „printing and bookbinding", „mosaics and enamels" u. s. w. Doch, soviel Gediegenes und Kunstwerthes von der höchsten technischen Vollendung diese Räume auch darboten, so lassen wir sie doch hier unberücksichtigt und führen die Leser sogleich in die drei „courts", welche ausschließlich der englischen Kunst und ihren Werken gewidmet waren, nämlich den „mediaeval, sculpture" und „fine art court". Wir betreten zunächst den „mediaeval court", welcher ein glänzendes Ensemble streng in englisch mittelalterlichem Style auf das Correcteste und Kunstreichste ausgeführter Möbel, Stoffe, Ornamente und Geräthschaften, zu weltlichem und kirchlichem Gebrauche bestimmt, darbot. Auf dem Continente wäre es etwas unmöglich, da hier einestheils der Schloßstyl sich bei weitem nicht in der scharfen Charakteristik und in so erhabener Romantik ausgebildet hat, wie wir ihn in England in einer Fülle der umfangreichsten und imposantesten Castles und Gestigen, im Besonderen z. B. in dem palace of Westminster, auf das Glänzendste vertreten finden, andertheils die Continentalbewohner leider die treue Anhänglichkeit an ihren nationalen mittelalterlichen Baustyl nicht bewahrt haben, wie es bei den Briten der Fall ist, die noch heut, wie vor Jahrhunderten, die prachtvollsten Gebäude, Schlösser, Mansions, Collegien, Hospitäler, Hallen, Schulen, Bahnhöfe u. s. w. in demselben Adtung gebieterisch, die Strenge und Würde des englischen Nationalcharacters in jedem Bauwerke und Lapidarornamente manifestirenden, Kunststile errichten. Dieser ernste, ehrwürdige Kunststyl und die wohlbegründete Liebe zu ihm wurzelt vor allem in dem Geiste, dem Character und dem Nationalstolze des britischen Volkes. Das Moment eben, daß dieser Styl der conforme Ausdruck eines innern Geistes und Gehaltes ist, verleiht ihm ein seltenes und hohes Interesse und eine entschieden künstlerische Bedeutung. Da wir hier auf eine Schilderung dieses Styles nicht eingehen können und doch wünschen, daß er in Deutschland, namentlich den Lesern dieser Blätter bekannter werden möge, so führen wir einige Hauptwerke an, deren Studium wir namentlich der gesammten Kunst- und Künstlerwelt empfehlen, nämlich: J. Ingram's memorials of Oxford 3 vol. 4to. Lon-

Digitized by Google

don, Titt; the mansions of England in the olden time by J. Nash, mehrere fortersheinende Serien, gr. Fol., London Mac Lean; S. C. Hall's Baronial halls. 3 vol. 8to. London. Chapmann; illustrations of the new palace of Westminster. From drawings by Johnson, Clarke and Thomas. Fol. London. Warrington and son; und Britton's cathedrals etc. 14 vol. 8to. London, Longman.

Dieses treue und bewußte Festhalten an nationaler Sitte und Bildung in architektonischer Beziehung, welches in allgemein künst

Kunst und Industrie von Gasser.

lerischer Hinsicht vollkommen dadurch zu rechtfertigen ist, daß alle Werke dieses Baustyles den Stempel der einfachen Würde und Erhabenheit, der nationellen Größe und Gediegenheit, und des Malerischen und Romantischen in allen ihren Theilen an sich tra gen und auf das Innigste mit dem ganzen Wesen des britischen Volkes verwachsen sind, erzeugt natürlich auch die Nothwendig keit, das gesammte Mobiliar, Geräth und Zubehör, gleichviel ob zu häuslichen oder kirchlichen Zwecken, in demselben Style ausfüh ren zu lassen, da natürlich die äußeren Bauformen in allen in neren Gewerke ihre Fortsetzung finden mußten. Wie in Folge der freien Association, dieser Hauptquelle alles Nationalreichthums, die Industrie Englands Alles gleich mit Riesenarmen erfaßt, so ward auch die Herstellung dieses Materials der Gegenstand einer weit umfassenden Kunstindustrie. Finden wir doch z. B. in London eine Patent Wood Carving Company, welche eine Reihe der trefflichsten Erzeugnisse ausgestellt hatte, unter denen sich besonders in mittelalterlichem Style ein in Eichenholz auf das Sauberste ausgeführtes Ehorgitter auszeichnete, welches als ein Repräsen tant dieser Richtung und Kunstgewerbsthätigkeit vor dem mediae val court nebst mehreren andrern großen derartigen Lapidarwerk en aufgestellt war. Eine ebenso reiche als vorzügliche Auswahl solcher kunstindustriellen Producte, welche alle ein tiefes Verständ niß der Prinzipien dieses Styles, sowie überhaupt des Geistes und Charakters des Mittelalters begreifen und mit der größten technischen Präcision und Vollendung ausgeführt waren, enthielt nun dieser mediaeval court. Nichts war hier zu finden, von der einfachen Eichenbank an bis zu der mit Perlen und Edelsteinen gezierten Mitra, was nicht diesem Style vollkommen entsprochen hätte. Kennte man doch glauben, nicht in einer Ausstellung des 19. sondern des 15. und 16. Jahrhunderts zu sein. An den Wänden des Saales prangten in Holz und Metall reich geschnitzte Schränke, Betpulte, Gamine in feinem weißen Sandsteine, Lecte rien von bronzeartigem Metalle, Altäre mit allem klerikalem Zu behör, Kruzifixen, Leuchtern, Meßalen, ferner ein großes Buffet, an dessen Rückwand die kunstreichsten Paradeschüsseln prahlten, riesige Kreuze für Kirchenschiff u. s. w., von eben solcher wie verschiedenartigen Metallkronleuchter herab, welche alle eine ebenso er finderische Phantasie als eine gewissenhafte Strenge in der Be obachtung des Styles an den Tag legten, inmitten des Saales standen größere und kleinere Tafeln und Tische, Stühle und Sef fel auf Lesepulten mit heraldischen Ornamenten, thurmartige Tauf steine und Sacellen oder Sacramentshäuschen, die einem Adam Kraft Ehre gemacht haben würden, ein Ofen mit bunt glasirten und emaillirten Thonplatten von den verschiedensten reizendsten Mustern, umfaßt von einem kunstreich gearbeiteten eisernen Gitter werke, sowie eine Menge anderer ebenso stylgemäß als kunstreich ausgeführter kleinerer Gegenstände, die unter Glas auf den Tafeln ausgestellt waren. Man muß diesen court selbst gesehen haben, um den wärmsten Grad, die einzige Größe, den malerischen Reiz dieses Styles zu begreifen, der uns auf dem Continente fast nur in einzelnen Trümmern und Brocken in Kunstkammern und Antiquitäten Sammlungen entgegentritt, am vollständigsten und anziehendsten, was das französische Mittelalter anbetrifft, im Hotel de Cluny in Paris, während er sich hier in voller Frische und Lebendigkeit vor uns entfaltete. Wer diesen Styl in seinem vol len Glanze, in seiner höchsten Würde erfassen will, der durchwandle in voller kritischer Sammlung den palace of Westminster, ein Bauwerk, welches unstreitig den größten und erhabensten des gesammten Erdenrundes, wie der Name, Charles Barry, denen der größten Baumeister aller Zeiten beizuzählen ist.

Die kirchlichen Ornamente, Altäre, Cruzifixe, Leuchter, Gandelaber u. s. w. aus Metall und Holz lieferten die Herren Pugin, die Steffe in Seide und Wolle, Leprohs, gepreßte Leder und Papiertapeten in Gold und Silber mit heraldischem Schmucke, J. H. Grace, die reizendsten bunt glasirten und emaillirten Thon arbeiten, Oefen, Vasen, Blumengefäße u. s. w., H. Minton und Comp., gold- und perlengestickte Priesterornamente, Infulen, Stolen Meßbücher, Pectoralkreuze, Bischofsstäbe, Gürtel, Kelche, Taufbecken, Patenen u. s. w., sowie Glasgemälde mit Figuren und Wappen, die große Manufaktur von J. Hartmann und Comp. in Birming ham, und endlich Strin und Holzarbeiten, Taufsteine, Gamine, Buffets, Kronleuchter, Tische, Lehnstühle, Sessel u. s. w., Moers. Was man weiter neu noch alt einzeln in Deutschland erhalten, im

Digitized by Google

letzteren Falle aber sorgsam in Kunstsälen aufbewahrt würde als werthvolle Kunstreliquien des Mittelalters, das bietet und England augenblicks in massenhafter Fülle zu freier Auswahl ganz nach unseren Wünschen und Bedürfnissen. Wir haben noch nie einen einzelnen Raum gesehen, in welchem sich die mittelalterliche Ornamentik so reich und glänzend vertreten fand wie hier in dem mediaeval court.

Unmittelbar an ihn grenzte der sculpture court. Zunächst einige historische Bemerkungen über die englische Bildhauerei. Es ist eine anerkannte Thatsache, daß einestheils unsere grämmatischen Landes- und Cultnrverhältnisse der Skulptur wenig günstig sind, da sie ein freies Studium der Körperformen und ihrer Bewegung fast unmöglich machen, andertheils aber ein höherer Grad der Kunstbildung erforderlich ist, um den Werth der Plastik vollkommen zu würdigen. Beides machte sich natürlich auch hier, wie in allen Ländern des Continents, in Betreff der Blüthung und Ausbreitung der Skulptur geltend. Dessenungeachtet erzeugte England Bildhauer, welche die höchste Achtung der gesammten Kunstwelt verdienen. Wir nennen zunächst John Flaxmann. Welcher Kunstgebildete kennt nicht z. B. sein unvergleichlich schönes Schild des Achilles, welches er nach der Beschreibung Homer's im 18. Buche der Iliade bildete und von den Juwelieren Rundell und Bridge viermal in vergoldetem Silber, jedes zu 2000 Pfund, ausgeführt wurde, und zwar für den König Georg IV., den Herzog von York, den Grafen von Lansdale und den Herzog von Northumberland. Die meisterhaften Zeichnungen zu Homer, Aeschylos und Hesiod bewiesen, daß er tief in das Leben der Antike eingedrungen war, aus ihrem Geiste lustertliches gezeugt. Von seinen in London befindlichen Werken nennen wir nur, die Statuen Mansfield's, Nelson's, Howe's und Reynold's. Dem großen Flaxmann schließt sich würdig an, Francis Chantry, ehemmell bekannt durch seine Büsten und Portraitstatuen z. B. der Watt's in der Westminster Abtei. Richard Westmacott, der Bildner der Riesenvase mit dem Relief, Wellington's Sieg bei Waterloo, Baile, Campbell, Gibson und Wyatt haben eine Reihe trefflicher Werke gebildet, die sich besonders durch eine freie naturalistische Auffassung, sowie durch eine weiche gefällige Behandlung des Marmors auszeichnen.

Libussa von Schwanthaler.

An diese Vorgänger reihen sich nun die Künstler an, welche ihre Werke theils in unserer, theils außerhalb des sculpture court im Glaspalaste ausgestellt hatten. Dieser court allein enthält 86 Werke der Plastik, theils lebensgroße frei stehende Figuren und Gruppen, theils Statuetten und Reliefs, welche übereinstimmend das erfreuliche Zeugniß ablegten, daß die englische Bildhauerkunst in ungleich höherem Grade dem Studium der Natur und der Antike sich zuwendet, als wie es früher der Fall gewesen ist. Hier nur mit wenigen Worten die Bemerkung, daß Natur und Antike nicht etwa in einem Widerspruche mit oder in einem Gegensatze zu einander stehen, daß sie vielmehr zu innigster Harmonie vereint sind und nur insofern von einander differiren als die Antike, die klassische Hellenische, frei von jedem Beiwerke und Zufälligen, zu vollstem idealen Lebensbewußtsein sich erhebt und somit, als Inbegriff des Realen und Idealen, als wahrhaft feinerer Triag der Ideen des Wahren, Schönen und Guten, normale Natur in der höchsten, unwandelbaren Bedeutung und Potenz, während Natur im allgemeinen Sinne nichts weiter als der Inbegriff der wirklichen Dinge und ihrer materialischen Bestimmungen ist. Was die Gegenüberstellung von Natur und Kunst betrifft, so ist letztere eben nur als das aus der freien, aber eigentlich normalen Thätigkeit des Menschen Hervorgehende zu betrachten, indem der Mensch dabei irgend einen von ihm gesetzten Zweck zu erfüllen trachtet. Ein allgemeinstes charakteristisches Merkmal der englischen Bildhauerei, welches namentlich bei den minder bedeutenden und gelungenen Werken hervortritt, ein Merkzeichen, welches die englische Kunst zum Theil mit der französischen und belgischen gemein hat, ist eine gewisse malerische Auffassung und Behandlung der Plastik, welche mit der gleichsam architektonischen Ruhe, Strenge und Würde des Statuarischen im Widerspruche steht.

Aus den oben angedeuteten Gründen beschränkte sich nun die Zahl der in unserem court enthaltenen Werke, wie auf allen der artigen Ausstellungen, auf wenig wahrhaft Künstlerisches. Stellen

Digitized by Google

volles, Schönes, wenn auch in vielen Bildwerken theils gründliches Studium und reges Streben, theils große technische Gewandtheit sich kund gab. Da wir unter all' den Massen, welche unsere Kritik durchzumustern hatte, für unseren Zweck nur auf das Trefflichste und Würdigste hinweisen können, so führen wir hier nur die bedeutendsten Leistungen der ersten lebenden englischen Bildhauer an, und zwar zunächst die Paarung oder Una auf dem Löwen reitend von J. Bell, ein Statuettwerk von poetischer Auffassung, liebreizender Grazie und plastischer Formenschöne, in welchem der Begriff weiblicher unschuldsvoller Reinheit und edler Würde, als eine schöne Scele in schöner Gestalt, wohlthuend uns entgegen trat. Der stolze Leu beugt sich besänftigt unter der süßen Last, welche sein starker Rücken trägt. Wollen wir hier eine Symbolik erkennen, so wäre es die Macht des Schönen und Edeln über das Kühne und Gewaltige, jenes dargestellt in weiblicher Milde und Grazie, mit dem zarten Schmelze ihrer Formen und Linien, dieses in der rauhen Kraft und Gewalt des Löwen, mit seinem markigen, festen Körpergebäude. Die schöne Gruppe ist bereits durch Statuetten Copien in Porzellan in England verbreitet. Ein zweites treffliches, seelenvolles Werk des genannten Künstlers sind die, in trauter Umarmung auf dem Moosbette des Waldes schlafenden, Kinder. Naivetät und Gefühl, Natur und Einfalun haben hier ein Werk geschaffen, welches die allgemeinste Anerkennung verdiente und auch fand. War es doch, als wenn die lieben Kleinen aidmeten, traten doch alle schweigend voll Rührung und Theilnahme an sie heran, um sie aus ihrem süßen Schlummer nicht zu wecken. Die Behandlung des Marmors selbst zeigte die höchste technische Virtuosität und im Besondern eine Weiche und Rundung, welche in diesem Falle die Wahrheit zu vollstem concreten Ausdrucke brachte.

Poviered von Schwanthaler.

Voll tiefen Ernstes war W. Theed's Rückkehr des verlorenen Sohnes. Der niederdrückende Schmerz der Reue und Schuld, die ernste Milde und hohe Würde des greisen und doch kräftigen, mannhaften Vaters bildeten einen künstlerisch gehaltenen, wahren und würdigen Gegensatz. Im Concert selbst zeichneten sich noch aus

durch strengen Studium, lebendige Auffassung, einfache Naturlichkeit und seelenvolle Innigkeit, L. H. Foley's „Ilusthule" und Farrell's „erste Sorge", beides junge weibliche Wesen, die letztere mit einem todten Vogel, dessen Verlust sie beklagt.

Aus dem Concert in das Westminst und in den Traum eyn hineintretend, um dort noch die Reihen der englischen Bildwerke zu mustern, haben wir mehrfache Gelegenheit gefunden, die verschiedensten, zum Theil lächerlichsten Missgriffe in der Wahl der Gegenstände wahrzunehmen. Ist einestheils im Allgemeinen so vielen Bildhauern, deutsche nicht ausgenommen, das Wesen der Plastik und das Wesen der Malerei und ihre Unterschiede noch immer nicht genügsam klar geworden, welcher Mangel des künstlerisch kritischen Bewusstseins oftmals in der ganzen Conception und Composition so grell und abstossend hervortritt, so erweist sich anderntheils oftmals in der Wahl des Stoffes, sowohl in Bezichung auf Bildwerke als auf Malereien, ein arges Verstoßen gegen die Principien der Aesthetik. Viele Künstler, besonders eben jüngere, die mehr dem kühnen Fluge ihrer Phantasie oder der eigensinnigen Caprice ihrer Laune als den Warnungen und Belehrungen der Kritik, und den Grundsätzen der Wissenschaft des Schönen folgen, bedenken gar nicht, welchen Einfluß das Sujet an und für sich auf die gesammte künstlerische Organisation hat, daß sich aus vielen Stoffen gar nicht machen läßt, viele Sujets und Motive der Kunst unmittig und ihren Principien zuwider sind, und daß ein Kunstwerk schon deßhalb in jeder Hinsicht ein verfehltes sein kann, weil der Gegenstand selbst gegen alle ästhetische Raison ist. Wir können in diesem Augenblicke nicht weiter auf diesen Gegenstand eingehen, da er nicht unmittelbar zu unserer Sache gehört, wir wollen uns nur beiläufig in Beziehung auf die Malerei gegen dieunige Richtung hier erklären, die in neuester Zeit als „Lenteng malerei" sich brüstet. — Was uns dieses Sichvergreifen anbetrifft, so haben wir schon früher mehrfach öffentlich darauf hingewiesen, daß dasselbe zum Theil seinen Grund darin findet, daß die Künstler, Bildhauer wie Maler, ihren Stoff diesen oder jenen Dichtungen entlehnen, eben gar nicht erwägend, daß das Wesen der Poesie

Digitized by Google

nicht ſo durchweg dem Weſen der Malerei und Skulptur entſpricht, ſo daß Alles, was gedichtet wird, auch gemalt und gemeißelt werden kann, ja, daß tauſend ätheriſch Phantaſiegebilde wohl in dem leicht und raſch dahinſtrömenden Fluſſe dichteriſcher Rede und Begeiſterung ſich ſchildern laſſen, darum aber bei weitem noch nicht Gegenſtand der Malerei oder wohl gar der Skulptur ſein können. Solche Mißgriffe waren z. B. alle die frappanten Tranſfiguraten, Dämonen, Ariels, Gnomen, Pucks u. ſ. w., zum Theil Shakespeares Dichtungen entnommen, unglückſelige Gyps und Marmormaſſen, wie ſie ſich an den Pfeilern des Mittelſchiffes und des Transeptes hinzogen. Wie auf deutſchem Boden den großen Göthe oftmals das Schickſal getroffen hat mißverſtanden und mißbraucht zu werden, ſo auf engliſchem Boden den großen Shakespeare.

Eilen wir alſo vorüber an dieſen geiſtloſen, fratzenhaften, aller Kunſt und allem Kunſtſchönen Hohn ſprechenden, toten Maſſen und laſſen unſeren Blick noch ruhen auf einigen engliſchen Bildwerken, die ſich als „*ἔργα*“ erweiſen und auf die Virgils Worte eine Anwendung finden können:

Excudent alii spirantia mollius aera,
credo equidem, vivos ducent de marmore vultus —

Dieſe ſind, Venus und Amor von C. David, eine höchſt liebliche, graciöſe Gruppe; Venus hat dem ſchalkhaften, übermüthigen Knaben den geſabelvrobenden Bogen weggenommen, den ſie in der ſich abwendenden Rechten hält, während ihre Linke den Knaben, der ſein Händchen bittend nach ſeinem Geſchoß ausſtreckt, in liebkoſendem Scherze an ſich drückt; die Nymphe und Cupido von Thrupp, welche den kleinen Liebesgott auf den Gegenſtand ihres Herzens hinweiſend aufmerkſam macht, um ſeinen Beiſtand bittend, den er jedoch zu gewähren nicht recht gewillt ſcheint, denn er ſeufzt nachdenklich ſein Köpfchen und hält zögernd und ſinnend die ſcharfe Spitze des Pfeiles an die ſeingeſchlitzten Lippen, ein einfaches, künſtleriſches Motiv, voll antiken Geiſtes und Sinnes; Narciß von Theed, eine edle, ſtatuariſch gedachte Figur, die ſich leicht auf ihren Jagdſpeer aufſtützt, um bequemer in das Waſſer blicken zu können, in dem ſich die ſchöne, jugendliche Geſtalt abſpiegelt, W. Marſhalls Mädchen vom Tanze ausruhend, ein lieblich-zweites, gleichſam athmendes Weſen, ebenſo wohl durchdacht und zart empfunden als correct ausgeführt; J. H. Foley's in's Waſſer ſteigender Jüngling, der mit ſeinem Fuße und Blicke, mit ſeinem ganzen Nerven- und Sinnenſyſtem die Kälte und Tiefe des Waſſers erſt zu prüfen ſucht, in Bronze ausgeführt von Hatfield, und der Anlerſchiefer von J. Bell, eine junge, kühne Geſtalt, welche von hohem Felsgipfel aus, das Pfeilgeſchoß gegen den Sonnenaar richtet, in Kupfer gegoſſen, in der Manufaktur der coalbrookdale company. Wenn auch die genannten Künſtler nicht durchweg mit einem Thorwaldſen, Rauch und Schwanthaler in die Schranken treten können, ſo erweiſen doch dieſe ihre aufgeführten Werke, daß ſich der kritiſche Blick für das Weſen und die Bedeutung der Skulptur in England zu ſchärfen und das Verſtändniß der Antike, deren Meiſterwerke das britiſche Muſeum ſo manche in ſich ſchließt, wie erinnern hierbei nur an die ſogenannten Elgin marbles vom Parthenon, mehr und mehr aufzuthun beginnt.

Auf der anderen Seite des Schiffes, dem mediaeval court gegenüber, lag der fine art court. Als Mittelglieder zwiſchen ihnen prangten verſchiedene umfangreiche gothiſch-architektoniſche Ornamente von gebrannitem Thone, deren Hauptvertreterin das Modell der Stephanskirche in Leverbridge, Lancaſhire war, ſowie die prachtvollſten encaustic et venetian mosaic pavements, emaillirte Thongefäße, Blumenvaſen mit Guirlanden, Früchten, Fauteuilträumen in Hautrelief u. ſ. w.

Der fine art court ſelbſt, ein umfangreiches Oblong von vierzehn Pfeilern umgrenzt, enthielt tauſende von Gegenſtänden, die allein unter 356 Generalnummern gebracht worden waren. Wie der Engländer in den Begriff „philosophy“ und „philosophical“ vieles Materielle und Praktiſche, namentlich Naturwiſſenſchaftliche, einſchließt, ſo umfaſſen auch ſeine „fine arts“ eine Menge von Dingen, welche mehr der Kunſtinduſtrie angehören und nur durch ihren praktiſchen Zweck und Gebrauch mit den ſchönen Künſten in Verbindung ſtehen. So waren daher hier die feinſten Malapparate, artiſtiſche Inſtrumente, Maſchinenbauwerke, Chromo- und Oeldrucke, Photographien, gepreßte Lederarbeiten, größtentheils Bücherdeckel mit den herrlichſten, reichſten Ornamenten im Style

Hamlet und Ophelia nach Pitt.

des Mittelalters und der Renaiſſance, die koſtbarſten Drucke mit Miniaturen, numismatiſche Werke mit plaſtiſchen Nachahmungen von Münzen in Gold und Silber, Holzſchnitzereien aller Art und Größe, unter denen ſich die ſchönſten Tableaux mit todtem Geflügel, Blumen und Früchten, namentlich aber ein großer Spiegelrahmen in dieſem Style von W. G. Rogers, und der mit Ziguren und Reliefs, auf denen die Königin Elisabeth eine Hauptrolle ſpielte, reich geſchmückte Kenilworth-Schenktiſch von Cookes und Sons in Warwick aufzeichneten, vereint mit Lithographien, Holzſchnitten, Kupfer- und Silberſtichen, Elfenbeinmalereien, Emaillegemälden auf Gold, faſt nur Portraits, deren meiſterhafteſte J. Haslem,

Digitized by Google

W. Eiser und J. Laing einsandten, Siegel- und Medaillenschmitt ten, am vollendetsten und kunstreichsten von J. Kirchner und Lang mann, Bronzen, eine der bedeutendsten C. W. Harbin's Fox-hunters' candelabras, kleinere Skulpturen, architektonische Modellen und Gemälden in Silica. Als ein ganz besonderer Zweig des englischen Kunstfleißes ist die correcteste sorgsamste Nachahmung durch die menschliche Hand, nicht durch Maschinen, von alten Miniaturen, Kupferstichen, Holzschnitten und Typographen hervorzuheben. Selbst die Pergamente und Papiersorten, und deren Farbe und Stärke, waren auf das Täuschendste den Alten imitirt. Die hier unter Glas und Rahmen ausgestellten Copien hatten stets die Original blätter zur Seite, um so die Vollkommenheit der Imitation auf das Augenscheinlichste zu beweisen. Diese reiche und glänzende Sammlung der verschiedenartigsten Werke der eigentlichen wie der industriellen Kunst bewies vor Allem, welche Höhe der Ausbildung das gesammte technische Wesen in England erreicht hat, welch' künstlerischer Sinn in allen diesen Formen und Erfindungen sich ausspricht, und daß vornehmlich diese Blüthe der Cultur nur in einem Lande erreicht werden kann, in welchem das Ineinander für die Kunst und alle „industrial arts", sowie der regste Sammlergeist allgemein verbreitet ist.

Denn Luxe art courl angetroffen, waren die kostbarsten Drucke, von den kleinsten, netzesten Miniaturausgaben der Dichter bis zu den größten, prachtvollsten Werken über Miniaturen, Bauten, Reisen, naturwissenschaftliche Gegenstände u. s. w., und unter ihnen allein 175 Bibeln in verschiedenen Sprachen, letztere von der Bibelgesellschaft selbst ausgelegt. Das Innere wie das Aeußere aller dieser Werke und Prachtausgaben zeichnete sich durch Geschmackheit und Schönheit der ganzen künstlerischen und technischen Ausstattung vor allem Aehnlichen in hohem Grade aus. Wahrlich, man darf nur ein solches Werk, wie sie da in Masse vor uns lagen, prüfend betrachten, und man wird sogleich erkennen und eingestehen müssen, daß eine Nation, welche dergleichen hervorbringen kann, eine hohe Stufe der Cultur einnehmen muß. Jeder Geschmack und Kunststil war hier mit das Glänzendste vertreten. Decke von Bowl, Metall, Elfenbein, Goldstoff, Holz, Leder, wahre Kunstwerke von Ornamentik und Ausführung, zeigt mit den kostbarsten Beschlägen in Silber und Bronze mit reichster Vergoldung, gaben ein großartiges Bild sowohl von dem hohen Kunstfleiße und der seltensten Präcision der Arbeit als von dem immensen Reichthume und ausgebreitetsten Kunstsinne Englands, da nur da dergleichen so, und zwar massenhaft so prodnzirt werden kann, wo sich auch, durch diese bedingt, ein Comfort dafür findet. Unter den ausgelegten Werken machten sich besonders die klerikalen durch Eigenthümlichkeit, Würde und Pracht des Aeußeren bemerklich.

Aus diesen courts stiegen wir nun zur Besichtigung der Werke der Goldschmiedekunst, der Porzellanfabrikation und der Glasmalerei auf die Gallerien empor. Kaum hier angelangt, strahlte uns auch schon in hohen Schaukästen ein märchenhafter Glanz und Reichthum an Juwelen, Gold und Silber entgegen. Das glühende Roth des Rubinen, das Azurblau des Saphirs, das leuchtende Grün des Smaragden, das sanfte Silberweiß der Perle, das glänzende Farbenspiel des Opals, Alles wunderbar von dem Feuer von Tausend Brillanten, Alles gefaßt in die künstlichsten, phantasiereichsten Formen aller Kunststile, schmelz hier zu einem wahren Zaubergebilde orientalischer Poesie zusammen. Selbst ein in dieser Rauwaub würde vor den Schaukästen von Hunt und Roskell, Hancad, Goldsmith, Morel, Wardenstin, Collis, Kingten u. A. gestaunt haben. Englands Reichthum und Luxus tritt und in diesen Glas-Sarkophagen des Mammons, nicht allein in der Masse dieser Schätze, sondern auch in dem bedeutenden Umfange ihrer Formen entgegen. Drei bis vier Fuß hohe Reiterstatuen Heinrich VIII., der Königin Elisabeth, Franz I., Napoleons, der Königin Victoria, Wellingtons u. A., riesenhafte Tafelaufsätze mit Bäumen, Obelisken, Säulen, Figurinen, Gruppen, Wappen und Ornamenten aller Art, unter denen sich z. B. einer im Bonder'schen Genre mit reichen Schäfergruppen aufgeschmückt, goldene und silberne Pferde an landwirthschaftlichen Festen, Cattle shows, Jagden und Wettrennen, Ehrengeschenke zur Erinnerung an Schlachten, Seeexpeditionen und Entdeckungsreisen, Riesentabletts mit Services, Cadeaux der englischen Regierung an orientalische Fürsten, Zelt derren und Minister, Schilde mit Schlachten Alexanders und Napoleons, Schüsseln mit Darstellungen aus der Mythologie und Geschichte, nach Titian, Guido, Holbein u. A., Fuß hohe Vasen, Schalen, Pokale, Candelaber u. s. w., gaben ein Bild von dem glänzenden, luxuriösen Haushalte und von der Prachtliebe der englischen Großen und Reichen, die zugleich der Träger einer mehr oder weniger geläuterten Kunst und Geschmacksbildung, zwar mehr oder weniger klaren ästhetischen Bewußtseins der Besitzer wie der ausführenden Künstler und Kunsthandwerker ist. Wenn auch Vieles den Grundsätzen eines edlen Geschmacks und eines reinen Stoffs widersprach, so verdiente doch auch Manches, im vollen Sinne des Wortes, den Namen eines Kunstwerkes, wie die im graziösesten Einzug Gute ausgeführte Goldvase, erfunden von Alfred Brown, ausgeführt von Wardenton und Brogden; der Pockelgruppe repräsentirte das verewigte Königreich, dargestellt in den altegyptischen Figuren der Britannia, Scotia und Hibernia, an dem oberen Rande des Pockels wurden die emblematischen Büsten der vier Erdtheile, auf welchen England Colonien besitzt, angebracht, unter welchen die zarteren Festons aus Aloe, Disteln und Kleeblatt von Diamanten sich hinzogen, den Vasenkörper umschlossen Reliefs mit den siegreichen Kämpfen der Admen der britischen Nation, die Mitte des Fußes schmückten zwei Victorien, die Reliefporträts einiger der bedeutendsten Männer Albions krönend, das Fußgestell umgaben die Gestalten der Treue, der Klugheit, der Industrie und der Tapferkeit; das große reliefvase von Wilis, reich mit Emaillen, Portraits und Edelsteinbesetzt, ausgeführt von Hunt und Roskell, reiche Silberservice in arabischem Style von Garrard, der Goldservice im Renaissancestyle von Rundell, die emaillirten Becher, Schalen und Kannen von Morel, Kunstwerke, sie sowohl in Verziehung und die feine und graziöse Formenbildung als auch auf die meisterhafteste Emaillirung den schönsten Cellinis, Jamnitzers und Dinglingers an die Seite gestellt werden konnten, und die etwa drei Fuß hohe Silbergruppe von Elkington, die Königin Elisabeth zu Roß mit zwei Pagen in das Schloß Kenilworth einziehend. Am Sockel waren die gestreiften Reliefs angebracht. Bei den genannten Werken schwand der Werth und die Bedeutung des Stoffes gänzlich, der Geist, das Leben, der Charakter, die Kunst form nahmen die Kritik vollständig in Anspruch. Auch die Silber und Bronzearbeiten von Elkington boten treffliche Kunstsachen. Wir führen hier nur als ein Musterwerk, ein der Königin Victoria gehörendes Toilettentischchen in emblematischen Silber, an, in der freigestalten Renaissance der Mitte des 16. Jahrhunderts mit Figurencreliefs auf das Reichste ausgestattet und auf das Sauberste ausgeführt.

An tausend und aber tausend Schiffsmodellen und Naralmaschinerien und philosophical, surgical and musical instruments auf der Nord-Gallerie vorübereilend, kommen wir in das Bereich der englischen Porzellan- und Glasmalereien. Wir in den drei courts und auf der Gallerie der works in precious metals, jewellery u. s. w. ganze Massen der bestgestalten Gegenstände aufgestellt warten, so auch auf den Gallerien der pottery und stained and painted glass. Spiegel, Tische, Tabouretts, Gamine u. s. w., wie Büsten, Statuetten, Gruppen, Reliefs, Prachtvasen u. s. w., und die Le-

Digitized by Google

gion der Kunstrichtung, gezeichnet und gemalten, mit taufend Blumen und Früchten, Figuren und Landschaften prangenden Service aller Art, liefern einen glänzenden Beweis von den Fortschritten England in diesen Kunst- und Industriezweigen. Von besonderem künstlerischen Interesse waren die Wedgwoodgefäße, welche noch heut den Namen ihres Erfinders, Josiah Wedgwood, ehrenvoll fortpflanzen. Da dergleichen Producte, theils zu bekannt, theils zu industriellen Natus sind, so beschränken wir uns auf die Mittheilung, daß Bottam allein eine ganze Gradegarnitur mit einer Menge der schönsten Gefäße, Vasen, Urnen, Schaalen u. s. w. im pompejanischen und hetrurischen Style ausgestellt hatte.

Die in langen Reihen sich hinziehenden englischen Glasmalereien waren im Allgemeinen von geringer künstlerischer Bedeutung als Manufakturproducte von O'Connor in London, Osler und Evange, Brotherd, in Birmingham, Holland und Son in Warwick, und Gibson in Newcastle upon Tune, und werden von den Münchnern an Zweckmäßigkeit, Compositionen, Zeichnung und Farbenschmelz bei weitem übertroffen, wenn sie auch meist eine kräftige und harmonische Wirkung machen. Wie in architektonischer Beziehung das allgemeine Festhalten Englands an seinem Baustile das Reich der Phantasie, dieser Eroberungsquelle der Kunst überhaupt, zu sehr beschränkt, so führt es auch in Beziehung auf die Glasmalerei zu einer gewissen Gleichförmigkeit, indem es den Künstlern zwingt auch auf die technische Ausbildung nachhaltig einwirkt. Fast alle für Kirchen und Schlösser bestimmt, waren in mittelalterlichem Style gehalten, ohne ihn jedoch irgend wie zu der freien, phantasiereichen und doch principgemäßen, künstlerischen Durchbildung zu erheben, die eben Münchens Werke in so seltenem und hohem Grade zu unvergleichlichen Kunstwerken erhebt. Am geringsten waren die heraldischen Tafeln. Eines großen Tableaus nur müssen wir besonders gedenken, Edward Baillie's Shakespeare, der Königin Elisabeth eine seiner Dichtungen vorlesend. Wenn auch der Gegenstand für die Glasmalerei, überhaupt für die künstlerische Darstellung, sich nicht eignet, so war er doch, wenn auch in der Farbenhaltung bin und wieder hart und grell, im Allgemeinen mit vielem Effecte behandelt. Mehre Kirchenfenster waren den alten so täuschend nachgebildet, daß man selbst die hundertjährige Patina mitgemalt hatte. Thomas Gaunt brachte sogar ge ungerne Imitationen von Glasgemälden auf seinen, in Oel und Firniß getränkten, Mousseline.

Dieß das Wichtigste von künstlerischer, ästhetischer Bedeutung, was die englische Kunst und die industrial arts in der Exhibition zur Ausstellung gebracht hatten. Fassen wir diese tausend Gegenstände in einem kritischen Rückblicke zusammen, so bewiesen sie auf das Augenscheinlichste, im Allgemeinen, die Größe und den Reichthum der Nation, so wie den tief im Volke wurzelnden Sinn für die Kunst, welcher sich namentlich in dem eifrigen Sammeln ihrer verschiedensten Werke manifestirt, im Besonderen, was die eigentlich nationale Kunst und Ornamentik anbetrifft, die lernige Gediegenheit und Solidität, die noble Würde und Einfachheit des Volkscharakters.

Als Stammvermandte treten wir den Briten an die Nordamerikaner. Wenn auch ihre Industrie und industrial arts eine reiche Fülle von Fabrikaten aller Art nachweisen, so erheben sie sich doch in keiner Beziehung zu der Höhe, um in einer Abhandlung über die ästhetische Bedeutung der Exhibition Platz finden zu dürfen. Die Kunst hat sich in der neuen Welt noch nicht in dem Maße mit der Praxis des Lebens vereint, sie verbreitet und versichernd, wie es in der alten europäischen Welt größtentheils der Fall ist, sondern steht in ihren Productionen noch ziemlich vereinzelt da. Die drei ausgestellten waren drei Bildwerke in Marmor, welche zu den künstlerischen Zierden der Exhibition gehörten. Das meistgenannte war die griechische Sklavin von J. Grant. So zart und edel auch die Gestalt in allen ihren einzelnen Formen, und so künstlerisch durchdacht die ganze Composition war, so konnte doch dieses Bildwerk die Kritik nicht vollkommen befriedigen. Die nächste Schuld trug vor Allem die Auffassung. Diese Sklavin nämlich war, mit Begnadigung aller, ein Fiasko, während der Freiheitskrieg der Türken gegen die Hellenen, so dargestellt, als wenn sie von ihren Eroberern zum Verkaufe ausgeboten würde. Wir sahen also die edle, jugendliche Gestalt vor uns herabgewürdigt, und dieses Herabwürdigen eben störte den Eindruck des formell Schönen in hohem Grade. So oft wir auch diese edle Gestalt betrachteten, wir konnten nie zu einem freien, wohlthuenden Genusse des Kunst- und Bildwerkes kommen, und zwar eben aus dem Grunde dieser bittern Beimischung des Gefühls. Weil diese Statue nicht selbst in sich frei, die Zustand vielmehr ein durchaus widernatürlicher, also auch der Kunst unwürdiger war, konnte die Wirkung der Kritik gegenüber nur ein bedingter, nicht ideeller, sondern nur formeller sein. Was nun die Gestalt selbst anbetrifft, so stand sie ganz entblößt da, nur eine Kette um ihre Hände geschlungen, dem prüfenden Blicke ihrer Käufer und Verkäufer ausgesetzt, das Haupt wendete sich ab in Schaam und Schmerz, das Auge war in vorgewiesenster Ergebung zu Boden gebeitet. So trefflich an sich die einzelnen Motive, so edel und zart die Formen waren, sie lag doch in dem ganzen Wesen etwas Gezwungenes und Absichtliches. Die Ausführung selbst bewies die gründlichsten Studien, sowie die vollkommenste Meisterschaft in der Anwendung aller technischen Kunstmittel, wie wir sie etwa bei einem Canova zu finden und zu schätzen gewohnt sind. Die zweite der amerikanischen Skulpturen war die Statue eines Fischerknaben, welcher ein Netzenthaben an sein Ohr hält, dem eigenthümlichen Lauschen derselben lauschend, von Hiram Powers. Ein gründliches Verständniß des Wesens der Plastik, eine künstlerische Auffassung der Natur, sowie die gewandteste technische Behandlung leideten für den gelungensten Bildwerken des Skoptasdes an. Namentlich war das sinnliche Sicherverwidern und das prüfende Herchen in dem etwas nach vorn gesenkten Kopfe und in den mild lächelnden Mienen, so wie in der ganzen ruhigen, entspannenen Haltung der natürlich edeln Gestalt, die noch die zarte Elasticität der ganzen Muskulatur in allen Formen zeigte, zu lebendigem Ausdrucke gelangt. Das dritte amerikanische Bildwerk war der verwundete Indianer von P. Stephenson. Den todtdrinzenden Pfeil in der Brust, war er bereits zusammengesunken, den Oberkörper nach vorn gebeugt. Todesermattung lähmte bereits alle Glieder. In dem namentlich charakteristischen, strengzügigen Haupte hebte der Schmerz des Hinscheidens, der Kampf des Todesbewußtseins. Wenn auch in diesem Werke der Mangel eines vollkommen durchgebildeten Formen- und Schönheitsmaßes sich aussprach, namentlich in der unsichönen, selbst natürlichen Stellung kaum zu rechtfertigenden Lage des rechten Fußes, dessen oberer Theil den unteren vollkommen verdrehen machte, so durchwehte doch der ganzen Auffassung und Haltung nach die Gestalt der Dem des reinsten Naturlebens. Das anatomische Studium erwies sich besonders in voller Schärfe und Präcision. Die Behandlung des etwas gelblichen, harten Marmors war noch etwas ungefüge und ließ vermuthen, daß unser Künstler des Meißels noch nicht vollkommen Meister sei. Wollen und dürfen wir von diesen drei skulpturischen Arbeiten der „united states" auf den Zustand der Plastik in Amerika einen Rückschluß machen, die gleichsam nur als einzelne Proben eines größeren Ganzen betrachtend, so muß sich hierüber bereits auf einer hohen Bildungsstufe befinden, zu der sie jedenfalls mit durch das Studium der Antike in Europa selbst gelangt ist. Jedenfalls verdienten in künstlerischer, wie in nationeller Beziehung, da bis jetzt noch keine

Digitized by Google

Bildwerke amerikanischer Künstler in Europa ausgestellt worden sind, diese drei genannten und beschriebenen die anerkennendste Beachtung. Da ganz unzweifelhaft die nordamerikanischen Freistaaten die fortschreitendsten Träger unserer gesammten Civilisation in Staat, Kunst und Wissenschaft sein werden, so liegen schon in diesen einzelnen Erscheinungen die erfreulichsten Hinweise auf eine große künftlerische Zukunft.

Wie im Leben und in der Geschichte die Franzosen einen ganz anderen, von dem der Briten abweichenden, Charakter an den Tag legen, so auch in der Kunst und in allen den höheren Industriezweigen, welche aus ihr die eigentliche Lebenskraft und Bedeutung empfangen. Während der Styl der nationalen Kunst des britischen Volks im Allgemeinen Schlichtheit und Gediegenheit, Strenge und Würde, Gemessenheit und Mäßigkeit ausdrückt und zum Quell und Zielpunkt hat, herrscht in der Kunst ihrer Nachbarn, der Franzosen, zu denen wir nun übergehen, Freiheit und Ueppigkeit, Leichtigkeit und Eleganz, Geist und Phantasie, die sich oft bis zu einem gewissen Enthusiasmus in Farben und Formen, sowie über dauert in der gesammten Erfindung steigern. Die Kunstproducte Frankreichs waren vornehmlich in dem großen court versammelt, in welchem die glänzendsten Erzeugnisse der manufacture nationale de tapis und der manufacture nationale de porcelaines et emaux ausgestellt waren. Gleich beim Eintreten fanden wir verschiedene Werke der Skulptur, die sich ebenfalls nicht über das Decorative erheben. Eine schlaffene Bacchantin von Gieringer, wenn auch gestreift und lebendig, doch zu spröd und unfein in der ganzen Auffassung und Darstellung, um vollkommen wahr und schön zu sein, eine Eva von de Bay, eine schöne, normale Gestalt, welche, gleichsam als Mutter des menschlichen Geschlechtes, in voller jugendlicher Urkraft und Gestaltung, jedoch ebenfalls ohne ideale Würde und Schönheit, und entgegentritt, ein spielender Knabe von Jamin, ein reizendes, naives Gebilde, und ein Mädchen mit einem Schmetterlinge von le Maire, an poetischer Auffassung, einfacher Wahrheit und edler Formenschöne von Allem das Vorzüglichste, waren die bedeutendsten Werke der französischen Skulptur. Die greifbaren, allem Wesen und aller Würde und Bedeutung der Kunst und der Plastik Hohn sprechenden, skelettirten Thormassen, z. B. die Steigmann's, der Erzengel Michael mit dem Satan, verdienen hier keine weitere Erwähnung. Unbegreiflich ist es, daß noch so viele Künstler eines Volkes, welches in sich und in seiner ganzen Bildung eine so reiche Quelle von Geschmack und Kunstsinn birgt und in den Sälen des Louvre die herrlichsten Bildwerke des hellenischen Alterthums stets vor Augen hat, in solch geistiger und formeller Abnormität ansarten können. Da jedoch die bedeutendsten Bildhauer theils gar nicht, theils unzureichlich vertreten waren, so darf natürlich von dem Wenigen, was Frankreich an Bildwerken sandte, nicht auf die gesammte Skulptur rückschließen werden. Im Gegentheile haben wir in Paris selbst auf Ausstellungen, wie in öffentlichen Sammlungen weit Gelungeneres, im Geiste der Antike Gestaltetes, gesehen als hier in der Exhibition. Von der eigenthümlichen Charakteristik waren die Bettlergruppen in Terracotta von Gruillon, der sich die Gallerschen Gypsfiguren's zum Muster genommen zu haben schien

Die ganze Glanzfülle des Geschmacks, der Kunstbildung und des ästhetischen Bewußtseins der französischen Nation, prahlte jedoch von den Bronzen herab, welche mit das Vorzüglichste trugen, das nicht allein in diesen Kunstsälchern der Glaspalast barbot, sondern überhaupt die Neuzeit geschaffen hat. In weitem Halbkreise, sowie auf einem buntestrahlen Schaugerüste, prangten in allen Kunststilen und Formen, von dem edlen, leuchten der Antike an, bis zu der ornitesten, phantasiereichsten, graciösesten Renaissance und dem üppigsten, ausschweifendsten Rococo herab, die herrlichsten Porzellanvasen und Schalen mit Reliefs, Figurenbildern, Landschaften, Ornamenten und Blumen. Die Emaillen schlossen sich auf das Würdigste den alten Limousinen an, zum Theile ganz in demselben Style in Gold, Form und Farbe, schwarz, blau mit Camaveuffiguren in Gran mit Gold gehöht, gebildet. Meisterwerke der Porzellanmalerei waren die Madonnen nach Rafael, die Portraits nach van Dyck und Tintoretto, sowie die Blumenstücke nach Huysum, denen wir gleich die lebendigsten, im Style aufgefrischten, Portraits der Königin Victoria nach Winterhalter von Duchesnes, und des Prinzen Albert ebenfalls nach Winterhalter von Antoine Beranger beifügen können. Nicht minder vollendet und kunstwerth waren die Camaveuvasen in feinem Hellblau, geschmückt mit den herrlichsten Compositionen Rafaels, dem poetischen Zauberkreise hellenischer Mythe entnommen. Als eigentliche Emailletableaux beanspruchten die höchste Vollendung die 1½ Fuß hohen und 1 Fuß breiten, in Oval aufgefaßten, Portraits der Evangelisten Matthäus, Marcus und Lucas, die beiden h. Familien Rafaels im Louvre, 6 Zoll hoch, 4 Zoll breit, die Portraits Rafaels und Mädel Angelos, 1 Fuß 4 Zoll hoch, 1 Fuß breit, und eine Venus aus dem Bade Feigens in ziemlich gleichem Formate. Selbst die Rahmen, welche die beiden Rafaelischen Gemälde umschlossen, waren in der reizendsten Ornamentik der Vaticanischen Arabesken, Gold auf dunkelblauem Grunde, in Emaille aufgeführt. An den Wänden des Saales, der glänzendste und reichste des ganzen Glaspalastes, waren in Goldrahmen die allberühmten Gobelins nach Rafael, Pb. v. Champagne, Berner u. a. aufgehängt. Anderdem war das reiche Gobelins-Mobiliar, sowie die prunkvoll sten derartigen Teppichwirkereien ausgestellt, welche Geschmack und Kunstfertigkeit auf das Glänzendste in sich vereinigten. Wie die schönsten Kunstreminiscenzen von Porzellan aus Sevres hervorbrten, so die vorzüglichsten Gobelins aus Paris, Beauvais und Aubusson. Unter den, im Oktober selbst aufgestellten, französischen Skulpturen zeichnete sich vorzüglich aus der tanzende, ganz in antikem Sinne und Geiste aufgefaßte, Faun von Lequesne, eine der wenigen lebensgroßen französischen Bronzestatuen. In der Nähe unseres courts verdienen noch als Kunstwerke in ihrer Art aufgeführt zu werden, das Buffet im Renaissancestyle mit reichem Blatt und Gefüge, von Fourdinois in Wallnußholz, auf das Meisterhafteste ausgeführt, das Mittelstück schmückte ein Ortgemälde, eine Ananas in weißer Marmorschale von Beintraube umrankt, und ein Bücherschrank von Ebenholz, reich mit den trefflichsten Reliefs und Statuetten in dunkler Bronze geziert. Eine wahre Antikensammlung en miniature bildeten die meisterhaften Kunstbronzen von Barbedienne. Das Hauptstück war die berühmte Jüngelsporte zu dem Baptisterium zu Florenz von Ghiberti. Anderdem zeichneten sich noch durch die reichsten, geschmackvollsten Kunstbronzen, Barbedienne's Prachtgefäße in Bronze ans, goldene und silberne auf das Täuschendste nachahmend. Diesen wirklichen Bronzen nicht viel standen die verschiedenen Imitationsarten, sowie eine Menge schöner Ornamente zu architektonischen Zwecken.

In den gegenüberliegenden Abtheilungen entfaltete sich in weiteren Kreisen der Geschmack, der Glanz, der Luxus, die Kunstbildung der französischen Industriellen. Es ist in der That staunenswerth und unverzeihlich, welche reiche, durch die umfassendsten Kunststudien geläuterte und gereifte, Phantasie, unerschöpflich in genialer Zusammenstellung und Neubildung der charakteristischen und edelsten Formen und Style, in dieser Hinsicht der anmuthigsten und kostbarsten Werke sich offenbarte. Die prachtvollen Seidenstoffe von Louis, die feinsten und reizendsten Dentelles von Alençon, die gepreßten Lederlapeten und Ornamente für Möbel, in Gold und Silber, im zartesten Farbenschmuck, in den feinsten Mustern des Orients und des Occidents, des Mittelalters wie der Renais-

Digitized by Google

sance prangende von Despreaux, die tausend Gold- und Silberarbeiten aller Art, die kunstreichsten Waffen eines Cellini würdig, die galvanoplastischen Silberarbeiten, Statuetten, Medaillons u. s. w. von Thouret, die Gold- und Silberschmiedwerke sowie das ganze Heer der „joaillerie de fantaisie“ von Bruneau, die Imitationen alter Mosaiken aus bunten Glasflüssen, die kunstreichen Möbel, ausgelegt mit Metall, Steinen, bunten Hölzern, oder auf das Trefflichste mit geschnittenen Reliefs und Figuren geziert, von Jollivet Leclerc, die herrlichen Hautreliefmosaiken von Marcellin, die ornitreichen Thongefäße im Style der Mittelalters wie des Bernard de Palissy († 1589), die kostbaren Gold- und Silbergefäße, die Porzellane „d'art et de fantaisie“ von Gille, Schalen, Vasen, Gruppen, Statuetten u. s. w., unter denen besonders durch Kunstwerth die des genannten Bernard hervorragte, der, wie alle renommirten Köpfe, auch die Energie des Wollens besaß, seinen Erfindungen Alles zu opfern, um sie zu höchster Vollkommenheit zu erheben, und daher, als man ihm kein Holz mehr heizen wollte, sein Mobiliar zertrümmerte, um es zur Feuerung seiner Schmelzöfen zu verwenden; die kunst- und werthvollsten Goldschmiedswerke von Froment-Meurice, Marrel, Odiot, Durand, unter denen wir hier nur die getriebenen Paradeschüsseln mit den Alexanderschlachten, den silbernen, reich mit Gold und Emaillen geschmückten Toilettensilb der Herzogin von Parma, so wie die „fontaine à thé“, vergoldet, polirt, niellirt, oxidirt, mit fünfzig bis sechzig verschiedenen Bieren ausgestattet; die mittelalterliche Prachtvase mit einem Turnier, den meisterhaft emaillirten Kunstschmuck von Guyoton und Rudolphi, die Massen der kunstreichen Bronzen endlich, Figuren, Gruppen von Thieren und Menschen, Schalen, Vasen, Candelaber, Uhren u. s. w. von Bitter, Stuffe, Levelle, Mirey, Loureau, Marioni u. v. a. boten in der That ein Gesammtbild, welches durch die reichste Phantasie und Geschmackbildung, durch den feinsten und erfindungsreichsten Kunst- und Formensinn von dem höchsten Fleiße, und durch die vollendetste, sauberste Technik von dem umfassendsten industriellen Interesse waren. In allen diesen Sälen feierte die französische Nation ganz unbestreitbar den Sieg des artistischen Erfindungsgeistes und des Geschmacks über alle übrigen und bewies, daß sie den Höhepunkt des künstlerischen Raffinements und Luxus erreicht habe. Jedes der genannten Hausstücke war eine Treppe, die in ihrer Weise nicht übertroffen werden kann. Die englische wie die französische Ausstellung gaben in socialer Beziehung gar vielfache Gelegenheit zu ernsten Betrachten, aber auch zu heiterdesgenden Anstichten. Wurden die ersten erweckt durch den Gedanken, daß alle diese kostbaren, kunstreichen Werke durch das Talent, den Fleiß, die Mühe und die Ausdauer der Massen von Armen geschaffen werden im Interesse einzelner weniger Reichen, die weder das Talent noch die Mühe zu würdigen verstehen und zu belohnen geneigt sind, so fanden die anderen ihren Grund in der Wahrnehmung, wie auf diesem Wege die Kunstbildung, so wie der Sinn für das Schöne unter der Nation sich ausbreitet und so die Bahn bildet zu allgemeinerer Veredlung der Menschen, zu erhebender Verschönerung des Lebens. Müssen doch stets für die Nationen und für alle Fremde des Volkes und der Menschheit Mühen und Entsagungen, Prüfungen und Kämpfe vorangehen, ehe sie eine höhere Stufe der Cultur, also auch der Glückseligkeit ersteigen. —

Die Zeichenkunst und Malerei, sowie die Typo-, Lith- und Chalkographie Frankreichs war in einigen herrlichen Blumenstücken von St. Jean, in dem mit 150 großen Aquarellen ausgestatteten Autographen-Album „de la societé des gens des lettres“, in den kostbarsten und schönsten Avant la lettre's aus der berühmten Kupferdruckerei von Ebarden, den vorzüglichsten neuesten Lithographien, Lykographien, i. B. denen zu der „histoire des peintres de toutes les écoles“ von Blanc, Gautier und Jannon, den Heliographien von le Gray, den Photographien von Bayard, Flacheron u. A., den neuesten Prachtwerken über Kunst, Architektur, Glasmalerei mit trefflichen und correcten Buntzeichen, dem berühmten Werke „peintures des manuscripts“ von A. de Bastard, dessen einzelne Blätter der „manuscripts grecs, romains, Merovingiens, Carlovingiens, Capetiens et allemands“ eingetragen waren, dem Fascimile der Manessischen Handschrift von Matthieu, so wie in einer Reihe anderer Prachtwerke und illustrirten Ausgaben von Dichtern und Historikern auf das Mannichfachste und Glänzendste vertreten.

Auch die französische Glasmalerei bot manches Treffliche und Interessante, dem wir namentlich die eigenen Compositionen Lolaye's beizuzählen haben, in denen er sittlichkeitsvolle das Princip der Rembrandtschen Clairmalerei auf die Glasmalerei übertragen hatte, so daß die Schatten zu schwer und unkurschtig, die Lichter zu grell und schreiend wirkten; das colossale Portrait eines Bürgermeisters im Style von der Helst's von Marechal und Gunnon, den Cardinal Borromäus von Lenfelben, den h. Antonius und die Jungfrau und Holzschnitzwerk nach Vernet von Thibaut Ballet, ein Wappen im schweizer Style der Mitte des 16ten Jahrhunderts von Laurent Gsell, so wie die Landschaften und historischen Stücke zur Decoration für Gartensalons. Wenn auch alle diese Tafeln, wie die englischen, dem Kunstfreunde noch von den Münchnern übertroffen werden, so legen sie doch einen hohen Grad technischer Ausbildung an den Tag, als ein nothwendiges Attribut der großen Vorzüge, welche die Franzosen in der Porzellanmalerei sich erworben haben.

Die beiden Werdenwelle, welche Frankreich in künstlerischer und kunstindustrieller Beziehung hat, gemischt auch zum Theil und benachbarte und geistesverwandte Belgien. Durch einen eben so einsichtsvollen als ehren- und gewissenhaften Fürsten geleitet, hat sich Belgien zu einem der gesegnetsten und civilisirtesten Staaten erhoben, den wir so recht als einen Industriestaat par excellence betrachten müssen. Wer ihn, wie wir, mehrfach nach allen Richtungen durchstreift hat, der wird zugestehen müssen, daß es das freie, geordnete und darum auch ruhigste und wohlhabendste Ländchen des ganzen Continents ist. Diese schlichte Solidität und Gediegenheit, der englischen wesentlich verwandt, ist auch in allen seinen Producten ausgeprägt.

Da wir hier dieselben nur von dem Standpunkte der Kunst und Aesthetik zu betrachten, also nur Dasjenige herauszuheben haben, was wesentlich artistischer Natur ist, so wenden wir uns zu nächst wieder zu den Bildwerken. Es wäre unverzeihlich ungerechtfertigt, wollten wir die belgische Bildhauerkunst und ihre dermalige Bildungsstufe nach dem beurtheilen, was in der Exhibition ausgestellt worden war, da das Vorzüglichste hie zu gleicher Zeit stattfindende „exposition générale des beaux-arts“ enthielt, wie wir bereits früher berichtet haben. Einen Maßstab würde ferner das „musée royal de peinture et de sculpture de Belgique“ abgeben, in welchem viele der bedeutendsten neueren und neuesten Bildwerke ihren Platz gefunden haben. Da natürlich aus guten Gründen die Neueste und Vorzüglichste in Brüssel selbst zurück behalten worden war, so gehörem die eingesandten belgischen Skulpturen eben nicht zu den bedeutendsten der Exhibition. Kritischen Kunstanforderungen entsprachen am meisten die Marmorstatuette des Schäfers Glatte von Juerlinkx, eine durchdachte, gediegene Arbeit; ein Amor, ebenfalls in Marmor, von G. Geefs; ein Götterknabe voll lieblicher Schlauheit, Pfirsche in ihrem Liebesschmerze von C. A. Fraikin, ein formell edles, sinnvollfundenes Bildwerk, jedoch etwas zu manierirt und französirt, und die Ganymedstatue Godefroi's von Bouillon von E. Simonis, allbekannt durch das auf dem place royale befindliche Original, eine kräftig

Digitized by Google

kühne Heldengestalt, das Kreuzesbanner in die Lüfte hebend, zum Zuge gen Salem aufforderte. Das Monument der Königin Victoria in Zink gegossen in Virille montagne (statuaire: Dantan, architect: Lenormand, ornamentiste: Hardouin, fondeur Paillard) hatte faft nur in technischer Beziehung als Gußwerk Werth und Interesse. Eine höchst reich und geschmackvoll ornamentirte und meisterhaft ausgeführte Marmorarbeit war hingegen das große cararische Kamin von A. Leclerc. Vorzügliche Schnitzereien in Eichenholz lieferte Gh. Gerets, und zwar eine Engelgloire, Maria in der Mitte, von einem Engel gekrönt, eine einfache und doch figurenreiche Composition im Thürenschen Style, voll tiefer Empfindung und lebendigen Ausdrucks, und eine Mutter mit ihrem geborenen Kindlein, das ein Engel gen Himmel trägt. Das Modell zu einem Springbrunnen im mittelalterlichen Style von A. G. Menge bewieß eine gründliche und klare Erkenntniß seiner Formen und Principien. Sämmtliche in Eichenholz ausgeführten Bildwerke bekundeten die größte Gewandtheit und Sicherheit in der Bearbeitung dieses schwierigen Materials. Das Glänzendste und Vornehmste, was wohl in neuester Zeit in diesem Style und Stoffe gearbeitet worden, sind die „stalles“ im Dome zu Antwerpen und der Altar in der zerstörungslosen Capelle der Ste. Gudule zu Brüssel. Die belgischen Werkstätten der Glasmalerei von Jonet und Plusot lieferten unter Anderem, als besonders ausführungswerth, die burgundischen Herzöge Philipp den Guten und Karl den Kühnen, eine lange Reihe kleinerer Tafeln von etwa 1½ Fuß Höhe und 1 Fuß Breite, mit runde Grisaillen mit verschiedenen biblisch-historischen Gegenständen. Belgien selbst, im Besonderen seine Kirchen, hieten jedoch ungleich Vorzüglicheres eigener moderner derartiger Kunsterzeugnisse. Die ausgestellten Tafeln konnten nur als ein Beweis dafür dienen, daß Belgien in diesem Fache productiv ist, nicht aber welche Stufe der Ausbildung, weder in künstlerischer noch in technischer Beziehung, es einnimmt. Dies kann man, wie gesagt, nur nach den im Lande selbst befindlichen Werken beurtheilen.

Die nordischen Reiche, Dänemark und Schweden, wiesen in Fabrikwirken, wie überhaupt in künstlerischer Hinsicht, nur wenig Bemerkenswerthes auf. Betrug doch überhaupt die Gesammtzahl der dänischen Einsender nur dreiundvierzig. Ein anerkanntes Werk war einer Zuckerfabrik gehörige Cuirass, einer höchst unterstandenen Industrie. Das einzig Kunstwerthe waren die Werke von H. W. Bissen, unter denen wiederum der angelobte Fischerknabe den Preis verdiente. In ihm vereinigte sich das Künstlerische wie das Natürliche zu einer idealen Gestaltung. Minder lebendig, wahr, edel und geistdurchdrungen waren Orest und Gros, lieferten jedoch den Beweis der künstlichen Einwirkungen der Studien Thorwaldsen'scher Werke. Ein trefflicher Kunstwerk war ferner ein aus Eisen rein meisterlich geschmiedes Juwelenkästchen von C. G. Klingsten. Die Stylographien Schlerp, Matrizungen vollkommen ähnlich, erwiesen die Fortschritte der Graphik vermittelst chemischer Processe. Wie Dänemark, so war auch Schweden äußerst schwach an Gehalt und Zahl vertreten von nur zweiundzwanzig Ausstellern, ein Nichts gegen England, Frankreich, Deutschland, selbst gegen Indien und China. Das einzig Anziehbare ist Molin's in Rom ausgeführte Marmorstatue, ein Hirtenknabe, faft nur von formeller Bedeutung. Rußland endlich ist ohne alle Kunstrepräsentation. Einige Vorzellanmalereien abgerechnet, auch nicht das Mindeste, was irgend eine gefällige, höhere, freiere Strebsamkeit bezeugte. Wie könnte das auch anders sein unter einem Volke, auf dem der furchtbarste Despotismus mit allen seinen zerstörenden Folgen lastet. Der russische Salon lieferte das deutlichste Bild russischer Zustände. Einige glänzende Paradestücke in Bronze und Malachit, aus kaiserlichen Fabriken hervorgegangen, großentheils von französischen Händen gefertigt, das war Alles, was der „russian court“ aufzuweisen hatte. Das amnaßliche Sichbrüsten mit einigen künstlerisch ganz werthlosen Glanzstücken, der gänzliche Mangel jeder freien, emancipirenden, getragenen nationellen Civilisation und Kunstbildung, die sklavenartigste Geistesöde, in der jedes Aufkommen und Gedeihen der freien Künste und Wissenschaften unmöglich ist, das war das starke, allgemein anerkannte Gepräge, welches dieser court an sich trug. Münzen doch sogar zuletzt die unbedeutendsten ausgemalten Kirchgangsbilder unter Glas und Rahmen aufgehangen werden, um nur die leeren Wände, an denen ein Paar Säbel funkelten, als Zeol russischer Regentenverdrehtheit, einigermaßen zu füllen. Die aufgehängten Papiertapeten weiß je der rheinische und belgische Gastbof in ungleich besserer Qualität und kunstgemäßerer Zeichnung nach. Selbst das ganze Malachit-Mobiliar war größtentheils von den abscheulichsten, widerlichsten Farmen und imponirte einzig und allein durch den Werth und die Farbe des Steines, erhöht durch verschiedene Bronzeornamente. Durchweg decennentirte sich hier das Wesen und Princip des Absolutism, äußerlichen Paradiren der Hierarchie in Staat und Kirche mit geschmacklosem Flitterstaate, und gänzliche Geistesleere und stupider Bewußtlosigkeit der ganzen Volksmassen.

Zu Deutschland übergehend, haben wir zu bevorworten, daß wir uns hier im Wesentlichen auf die bloße Angabe der Kunstwerthesten beschränken müssen, da es ganz schlechthin ist, älter, allekannte Werke eines Kiß, Rauch, Schwanthaler, Rietschel u. A. einer weiteren, kritischen Besprechung zu unterwerfen. Dazu komme, daß viele der bedeutendsten Kunstproducte, z. B. der Wagner'sche Tafelaufsatz, das sogenannte Glanbensschild, das Schachbrett von Meisbaurt u. s. w., schon gesehen und beschrieben worden sind. Das Nachstehende, die deutsche Kunst Betreffende, soll daher nur zum Beweise dienen, wodurch sie am Würdigsten vertreten war, um wenigstens so der Vollständigkeit des Ganzen zu genügen.

Eine Auswahl deutscher Kunstleistungen enthielt die Centralhalle des sogenannten, bereits zu Grabe getragenen, Zollvereins, ein Octagan, einfach und würdig in altrenaischen Style gehalten. In und um ihr waren zu einem Ensemble vereinigt, was der deutschen Kunst- und Geschmacksbildung zur höchsten Ehre gereicht, die Erzgüsse von Fischer nach Rauch und Franz, die Thiere von J. Hähnel, die beiden Knaben mit den Hunden von Meusel, der silberne Tafelaufsatz von Wagner, die Amazonenschüssel und dem galvanoplastischen Institute von Winkelmann, die Medaillen von Pfeuffer und K. Fischer, die Statuetten der königl. Eisengießerei, die Erzgüsse von Friebel und Bläser, die Bronzeornamente von letzterem genannten, die Marmorstatue, ein Mädchen mit einem Lamme, von Wolf, der Schäfer von einem Bronzearbeiter überstellen, von J. Franz, die säulengetragenen Gruppen der königl. Eisengießerei, sowie die Prachtgefäße der königl. Porzellanmanufaktur, unter denen besonders durch äußeren Glanz wie durch innerten Kunstgehalt die Vase mit Klöber's Gemälde hervorragte, sämmtliche Kunstwerke aus Berlin. Mit hoher Freude und unparteiischster Kritik müssen wir eingestehen, daß diese angeführten Werke der Kunst, namentlich der Plastik, das bereitste und rühmlichste Zeugniß waren von der hohen Geschmacksbildung, von dem feinen Kunstsinne und von dem vollen öffentlichen Bewußtsein von Berlins Kunstwerth, und daß noch immer mit vollem Rechte Berlin eine Metropole der Kunst und Wissenschaft genannt zu werden verdient und hoffentlich, wir erwarten es von dem freien, kräftigen und einmüthigen Sinne und Wirken des Volkes und der Regierung, stets verdienen wird.

Dies die vornehmsten Berliner Kunstwerke der Centralhalle. An weiteren, namentlich aus den sogenannten Zollvereinsbauten eingegangenen, enthielt sie ferner noch: Rietschel's trauernde Maria an der Leiche Jesu, seinen Weihnachtsengel, eine Marmorstatue der

Digitized by Google

Magdalena von A. Wagner in Stuttgart, ein treffliches, leider volles Werk; die Bronzestatuette Lessings von Kreh in Frankfurt a. M., das Mädchen mit den Amoretten von Joh. Leeb in München, eine höchst gelungene Marmorbüste Ludwig I. von Halbig, ein reiches Modell zu einem Pokale in mittelalterlichem Style von demselben, einen höchst sauber und correct geschnittenen Elfenbeinrelief von G. W. Heil in Darmstadt, jedoch von sehr mangelhafter Composition, das Schachspiel von C. M. Weishaupt und Söhne in Hanau, ein schönen Dinglinger'schen Arbeiten in technischer Ausführung an die Seite zu setzen, an Geschmack sie jedoch bei weitem übertreffend; durch zarteste Durchführung zeichneten sich namentlich die Blumen- und Fruchtgewinde aus, welche an den Ecken der Tafel von Meergöttinnen zusammengehalten wurden, der Blumentopf mit einer Reihe in Perlmutter und Rubinen von G. A. Hanisch in Hanau, eine äußerst zarte Kunstdrechslerarbeit, das Alterthum mit dem Porzellangemälde der Sixtinischen Madonna von C. Schmitt in Bamberg, die trefflichen Porzellanmalereien aus der königl. sächsischen Manufaktur zu Meißen, die vorzüglichen Miniaturen, theils Porträits, theils historische Gegenstände nach alten Gemälden von M. Holzer in Stuttgart, ein kleines Fenster mit Glasgemälden von Strobhan Keßner in Nürnberg, ein Werk von sauberster Ausführung en miniature, jedoch von zu mittelalterlichem, vor-gothischem Style, und eine Stereochromie, eine Art Freskomalerei, dargestellend Johannes den Evangelisten von Julius Muhr in München.

Außerhalb dieser Centralhalle, größtentheils im Schiffe des Glaspalastes, befanden sich die Kirche Amazone, die meisterhaften Müller'schen Bronzegüsse aus München, die hohe Vase Vibala, der edelklare Georg Pleydenwurf, beide von Schwanthaler, und der Löwe von Halbig; die auf einem Panther ruhende Bacchantin von Kalide, sowie die trefflichen Jünglinge von Geiß, unter denen namentlich das gestürzte Modell Kalide's zu einem Springbrunnen, der Knabe mit dem Schwane, eine Hebe nach Canova und eine liegende Venus anzuführen sind. W. Engelhard in Hamburg brachte seine Terrien, eine sinnend-träumerische, sinnlich-reizende, romantisch-poetische Gestalt, welche von dem Genius und der Kunstbildung desselben das rühmlichste Zeugniß ablegte, sowie einen umfangreichen Garten aus der nordischen Mythologie, ebenso durch Compositionstalent und Correctheit der Zeichnung, als wie durch poetische Auffassungsgabe und gelehrte Kenntniß des nordischen Alterthums hervorragend. Die Madonna della Seggiola und die beiden ersten Abbonnissen Lauchhardt nach Lessing waren das Einzige, was als Proben des deutschen Kupferstichs aufgestellt war. Hanfstängel hatte zwei galvanographische Kupferplatten, Patrize und Matrize, nebst einem Abdrucke, Columbus nach Ruben, eingelandt. Die deutsche Glasmalerei war ferner noch vertreten in den Madonnen nach Rafael, Murillo und v. Dyck von den Gebrüdern Burkhardt in Gisleb, kleinen Tableaux, die sich durch ein zartes, harmonisches Colorit auszeichneten, und die deutsche Typo- und Xylographie in dem neuen Testamente mit Holzschnitten nach Kaulbach, ein Werk der Decker'schen Officin. Erwähnung verdienen schließlich hier noch die Liegenau'schen Oelfarbendrucke, sowie die höchst correct gearbeiteten architektonischen Modelle des Magdeburger Domes und des schönen Brunnen in Nürnberg von Böhle in Magdeburg. In allen diesen angeführten Werken deutscher Kunst, namentlich in den plastischen, zeigte sich die innigste Verschmelzung des weiblich-sinnlichen Elementes mit dem künstlerischen, welche als geläuterter Geschmack, gründliches Studium, Reinheit und Keuschheit des Styles und seelenvolle Innigkeit, bis zu bedeutender Begeisterung gesteigert, Alles herrlich ins Werk geführt durch schon deutschen, ausdauernden Fleiß, sich documentirte in schichter Größe und Würde.

Austria. Holz in sich selbst abgeschlossen, war in industrieller Hinsicht reich und glänzend vertreten und übertraf sie schon in der Exhibition in manchen Beziehung die Zollvereinsstaaten. Nehmen wir die italienischen Skulpturwerke, wie es sich in nationeller Beziehung von selbst versteht, in den österreichischen Kunsterzeugnissen ab, so bietet dies wenig Bedeutsames und Gehaltvolles dar. Prinz Salm's Gießerei in Blansko in Mähren hatte zwar auch verschiedene Zinkgüsse ausgestellt, und zwar die Fähnen, redenhalten, abenteuerlichen Gestalten der Riesenlanzen, Siegfried, Günther, Volsker und Hagen, modellirt von Fernbach, allein sie hielten an Reinheit und Sauberkeit des Gusses, sowie an Präcision der skulptorischen Bearbeitung den Vergleich mit den Geiß'schen nicht aus. Gusser zeichnete sich aus in den Künstler-Statuetten des Cornelius, Kaulbach und Schnorr. Von hohem Interesse waren die Chromolithographien, die Reliefgrabirer, die Nachahmungen von Holzschnitten vermittelst Gutta-Percha- und galvanischen Matrizen und Patrizen, die galvanischen Proben en relief, der Buntdruck, sowie einige typographische Meisterwerke der Hof- und Staatsdruckerei in Wien.

Ein Glanzpunkt, nicht allein Oesterreichs, sondern der Exhibition überhaupt, war das Geschenk des Kaisers an die Königin von England, bestehend in einem riebenen, auf das Reichste in altdeutschem Style von Bernarde & Bernarski componirten und in dem Leistler'schen Etablissement ausgeführten, Bücherschranke. Nicht das künstlerische Aeußere, sondern nur der künstlerische Inhalt möge uns hier beschäftigen. Dieses Ensemble steht in seiner Art so einzig da, daß wir uns, schon im Interesse deutscher Kunst, verpflichtet fühlen, ein genaues Verzeichniß desselben zu geben, welches den Besuch um so vollkommener sein wird, als es gewiß den meisten Besuchern gänzlich unbekannt ist. Außer einer kleinen Bibelrobel ist der eigentliche Kunstinhalt, der sich nur auf die österreichischen Volksstämme bezieht, folgender, in acht Portefeuilles zerfallend, von denen zwei der Musik, die übrigen sechs den bildenden Künsten gewidmet sind. „Die Nationalmusik" ist in ein Album eingeschlossen, welches an künstlerischer Ausstattung den Prachtwerken des Mittelalters verglichen werden kann. Auf dunkelblauem Sammte in reichvergoldeter Silbereinfassung mit feinstem Elfenbeinschnitzwerk erhebt sich in der Mitte der Kaiser-Adler und ringsum die Nationalgestüme der Hauptstämme Oesterreichs in trefflich erfundenen und ausgeführten Oeluminaturen von Alois Schön in Wien. Die Zeichnung zu den Portefeuille ist von C. Rösner, die Ausführung von Girardet. Das zweite Portefeuille für Musik, von Goldsammt, Sammet, stellt in der Mitte der Außenseite die ernste und heitere Musik dar, in Silber gestoffen nach dem Modelle des Medaillenre Radnitzky, Sohn. Die bildenden Künste sind in den sechs Alben in sechs Kategorien getheilt, als: Lebensbilder, historische, romantisch-poetische, reizende, architektonische und landschaftliche Darstellungen. Für das Album der Lebensbilder ist von der Rüll das Gleiche, „ehret die Frauen" u. s. w., zum Thema genommen. In einer sinnig zusammenhängenden Bronzeeinrahmung sind in grüner Farbe die Hauptmomente des Gleichs dargestellt. Reiche Ornamente in Goldrund umschlingen diese Bilder, welche von Hasselwander gemalt sind. In diesem Portefeuille liegen Werke von Raab, Carl Rahl, Joseph Heiß, Ramsft, Enhl, Treml, H. Schleringer, J. Umlauf, Rudolph Swoboda and Wien, Lov. Lipparini von Venedig, Joseph Berkel, Edm. Bewlert aus Ungarn, H. Schaller aus Prag. Die weltgeschichtlichen Darstellungen liegen in einem Portefeuille, worein die Zeichnung der Außenseite von van der Rüll entworfen ist, und entsalter einen hohen Ideenreichthum schöner Ornamente. In der Mitte ist in figurer Stellung die „Weltgeschichte" angebracht, welche vom Medailleur Cesar gedacht und als Stanze ausgeführt wurde. Eisenbein- und Mosaik-

Digitized by Google

vertiefungen und gefärbtes fennel Leder, alles harmonisch mit Ornamenten gepreßt, gewährt zusammen einen höchst interessanten Anblick. Die integrenen Zeichnungen sind von Jos. Führich, L. Lößler, F. Schamß, F. L. Allemand, C. A. Pettenkofer, J. Hasselwander, A. Ungerth von Wien, Christian Ruben, Gustav Poppe, Peter Maurer, Jos. Theoraczek, Trenkwald, F. Lauber ger, Anton Ehrata, Jos. Heliich aus Prag, Hanel, Gio. Servi aus Mailand, Debrosschiosso in Wien, Lemaleski in Venedig. Die Zeichnung für die Aufenseite jenes Portefeuilles, welches drei romantisch-poetischen Darstellungen enthält, ist ebenfalls von der Künstlerhand Ed. von der Rüll's entworfen, und sowohl der Idee wie der Ausführung nach ein wahres Kunstwerk zu nennen. Das Niederungen Lieb ist hier zum Thema genommen. Dunkel violetter Sammt, breite Elfenbeinumrahmung, mit meisterhaft in Elfenbein geschnittenen Basteliefbildern, welche Scenen aus dem großen Gedichte darstellen, sind zu einem einreizvollen, herrlichen Ganzen durch imposante vergoldete Bronzeaufbeschlagungen verbunden. Die Basteliefs in Elfenbein, diese für sich allein vollendeten Kunstarbeiten, sind eine Erfindung und Ausführung des Mondaturen Geiger. In dem Portefeuille liegen Handzeichnungen, größtentheils in Aquarell ausgeführt, von Wilh. Rieder, Moritz von Schwind, Karl Geiger, Jos. Schönmann. Die reizenden Darstellungen sind in einem Portefeuille, dessen Außenseite durch ein Silbernes Kreuz, aus Ornamenten gebildet, verziert ist. In der Mitte zeigt sich die Gestalt Christi mit den symbolischen Zeichen, die vier Evangelisten, Moses und Johannes, der Taufäufer Christi. Oberhalb prangt die Ueberschrift: „Einer ist nöthig.“ Die in Silber getriebene Arbeit von Möller, welche den blauen Sammtgrund ausschmückt, ist eben so fleißig und rein gearbeitet, als die von C. Rößner und Jos. Führich gemeinsam entworfene Zeichnung kunstreich und erhaben. Dieses Portefeuille schließt Zeichnungen ein von Kupelwieser, Jos. Führich, Gr. Steinle, Moritz von Schwind, Jos. Ender, J. Schnorr von Carolsfeld, Jos. Binder, Josyph Schwemminger von Wien, Carl Blaas von Tyrol, Rudolph Müller aus Prag. Die Außenseite des Portefeuilles für architektonische Darstellungen ist ebenfalls nach der Angabe Rößner's und Jos. Führich's aus Stift auf Schiefer's Grund eine reizende gothische Bogenstellung, mit reichen Ornamenten geziert, dar. In der Mitte steht die Baukunst, zu ihren beiden Seiten die Maler- und Bildhauerkunst. Die Figuren sind, sowie sämmtliche Ornamente, in feiner Bronze getrieben und abwechselnd vergoldet und versilbert. Eine reiche Bordarbeit umgiebt das Ganze. Unten steht der erste Satz der alten Gesetze aus der Bauhütte von Merk: „Die erste Pflicht ist die, daß Du ein treuer Mann seiest gegen Gott, den glorreichen Baumeister Himmels und der Erde“. Die getriebene Metallarbeit ist ebenfalls von der Hand des Graveurs Müller mit größter Reinheit und Präcision gearbeitet. Das Ganze macht einen überraschenden und blendenden Eindruck. Die eingelegten Aquarelle sind von folgenden Künstlern und stellen meistens Bauobjecte aus Oesterreich vor: F. Heinrich, Lorp, Ernst, Carl Rößner, Gr. von der Rüll, Emil Stadler, Zeilner, Heinr. Ferstl aus Wien, Luigi Bini aus Mailand, F. Moja aus Venedig, Reichert Schäffer aus Ungarn, Gruber aus Prag. Das Portefeuille der Landschaften ist in grünen Sammt mit einer arabeskenartig verschlungenen Elfenbeineinrahmung vom feinsten Schnitzwerk gefunden, und die Zeichnung hierzu aber malo von Rößner entworfen. Dieses Portefeuille enthält fast ausschließend Gegenden und den so reichhaltigen pittoresken Theilen Oesterreichs, und zwar von Joh. Fischbach, Ant. Schiffer, F. Steinfeld, Raffalt, Barbarini, J. Kreibuher, F. Gauermann, J. Höger, Conrad Greie, Franz Reinhold, Ed. Ender, Schröder, H. Schubert, H. Schwemminger, J. Passini, Selleny, Kier von Wien, Carl Marko aus Ungarn, Hansdorfer, Pippenhagen, Frieder, Hawranek, Wirbs, Rawratil aus Prag, Liban aus Ungarn, Bernhard Fiedler aus Triest, Luigi Riccardi aus Mailand, G. Bossese aus Venedig. Diesen fast nur deutsch-österreichischen Kunstwerken, größtentheils der Malerei angehörig, reihen wir nun noch die italienisch-österreichischen Bildwerke und Glasmalereien an.

Die ersteren waren ebenso in einem besonderen Raum vereinigt wie die englischen. Das Meiste war im besseren Sinne als Fabrikwaare zu betrachten, von recht guter, gewandter Arbeit, jedoch ohne alle künstlerische Weihe und Begeisterung. Einen höheren Rang nahmen ein, die verschiedene Bestalin von Raffael Monti in Mailand, welcher allerdings schon an das Kunstkünstliche streifte, da das Ganze mehr auf einen Nebenwerk, auf etwas Kunstreiches und Illusorisches hinauslief, was des innern Seelenlebens baar und ledig ist. Das Nachwerk selbst besitzt die größte technische Virtuosität. Das Bildwerk ist Eigenthum des Herzogs von Devonshire. Ein ähnliches technisches Tendenzstück war die verschämte Arme von Gandolfi. Auch sie trägt das Haupt verschleiert, also verstelle sie freilich, äußerliche Bedenzweck, welcher von der innerlichen Wahrheit und Lebendigkeit gänzlich abstrahirt, sich alle Linienwege in die Region des Realen, dem eigentlichen Gebiete der Kunst, erbebt. Ich war die Aufgabe Gandolfi's eine weniger krasse, etwas Schleier zu binden, und eben dieses Verschämtsein in der Gestalt selbst, vornehmlich aber im Kopfe, Hader, rief und ergreifend auszudrücken. Eine Susanna von Antonio Gaili in Mailand erweis sich jedoch als ein trefflich Kunstwerk voll innerer Lebens. Aengstliche Besangenheit, verletzte Schamgefühl und eine Zorn durchstarrung und durchbrete den faltenMantel mit prächtigem Feuer. Vorzüglich waren ferner die Büsten des Dichters Monti und des Gelehrten, die eine voll individueller Genialität, die andere voll seelischer Tiefe und objectiver Würde und Gediegenheit, beide von Abbondio Sangiorgio in Mailand. Die Behandlung des Marmors selbst war von unübertrefflicher Reinheit, Feinheit und Präcision. In dem Schiffe des Glaspalastes selbst, dem hinteren, den court gegenüber, war, wie immer der Fall, ein Hauptfeld als Repräsentation des Ganzen aufgestellt, und zwar der verwundete Achill von Fraccarelli. Wenn sich auch in dem ganzen, mächtigen, colossalen Gebilde, welches an den Canovaschen Ideenzug erinnerte, eine großartige Auffassungsgabe für plastische Form aussprach, so war dieselbe doch weder durch ästhetisches Bewußtsein vollkommen gestaltet, noch zu concretem, lebendigen Ausdrucke gelangt. In der ganzen, durch Masse, Form und Haltung imponirenden Gestalt, lag vielmehr eine allgemeine Abstraction, welche vollständig kalt ließ. Die dritten Hauptwerke, das eine die Begrangenheitung des Perus, das andere die Schlacht bei Arabella, beide nach Lebrun, das erste in Silber, das zweite in Kupfer gegossen und ciselirt von dem Ungarn Szentpeteri in Pest, erregten in technischer Beziehung die Aufmerksamkeit aller Kunstkenner. Die beiden Porzellanmedaillen von Joseph Nigg in Wien, ein Bignettstück und die h. Familie mit der Fächerpalme nach Rafael, bewiesen, welche Stufe der Vollendung dieser Kunstzweig in Wien, und zwar in der K. Porzellanmanufaktur, sei Jahrzehnten behauptet.

Das große Glasgemälde, in Gestalt eines Kirchenfensters mit Spitzbogen, von Bertini in Mailand, stellte den Dante, sowie einige Scenen des XXXI. Canto seines Paradieses vor. Tadellos machte schon in Beziehung auf seine ganze Farbenhaltung einen eigenthümlichen düsteren Eindruck. Anstatt einfach, klar, durchdringig und harmonisch zu sein, wie es das Wesen der Glasmalerei erheischt, war es vielmehr dunkel, grell und nur auf einen speculativen Lichteffect gerechnet. Als ein Fehler mußte es von vornherein betrachtet werden, daß alle Figuren nur von einer Seite von oben, und zwar auf das Grellste, Contrastirendste, nach dieser

ren Meistern, etwa dem Rembrandt, nach lebenden, etwa dem Ameling entsprechende, gleichsam wie von einem künstlichen Feuer beleuchtet wurden. Während die Schattenpartien faß in nächtliches Dunkel gehüllt waren, traten die Lichter scharfend hervor. Tiefenungenauigkeit war die Gesammtwirkung eine ernste und ergreifende, wir möchten sagen Dante'sch Dämonische. Der Dichter selbst mit seinen strengen finsteren Zügen und in seinem rothen Mantel, saß, wie ein geheimerischer Zauberer, inmitten seiner Geister und Gebilde. Einen entschiedenen Contrast in Beziehung auf den Gegenstand, wie auf die Ausführung bildete das zweite italienische Glasgemälde, eine zum Fenster hinausschende Italienerin, von Bagatti-Valeschi in Mailand. Abgesehen davon, daß sich der Gegenstand für Glasmalerei gar nicht eignete, war das freundliche Sujet mit seltener technischer Meisterschaft zart und markant behandelt. Die Landschaften von Gerling in Wien endlich mögen, als saubere, ansprechende Erzeugnisse dieser Kunst, hier noch ihre Erwähnung finden.

Das eigentliche, auf Oesterreichischem Italien war in ähnlich Künstlerischer Hinsicht sehr schwach vertreten. Das Bezügliche ist eine kurz Fuß lange, zwei Fuß hohe Mosaikplatte, darstellend eine griechische Landschaft mit Tempelruinen von C. Almadi, ein Jahrmes der Läufer von Castellini, ausgeführt in der Vaticanischen Mosaikmanufactur, eine runde Tischplatte mit italienischen Städteansichten von Barbari, ein wahrhaft staunenswerthes Werk in Betreff technischer Ausführung, übrigens auch aus großem Geschmacke der Ornamentik, eine Reihe der trefflichsten „Cameen in pietra dura", Onyx, von Thomas Savalini in Rom, unter denen der Jupiter Felminator oder Cerauinus auch in Betracht kommt. Savalini ist unter den vorzüglichsten Cameen des Alterthums an die Seite gestellt zu werden verdient. Italien beweis in diesen Werken, wenn auch in schwachem Nachhalle, daß der Genius nicht von ihm gewichen, daß er vielmehr noch in dem ganzen Geiste und Sinne des Volkes fortlebt und daß es nur einer Erhebung zu versjüngerter nationeller Größe bedarf, um es auch in künstlerischer Beziehung zu neuer Blüthe zu entfalten. Wie sollen die freien Künste, einzig und allein vorzugend in dem freudstrickingenden Boden des Volkes, aus ihm frisches Leben, kräftigeure Nahrung empfangend, unter dem knechtenden Joche der Fremdherrschaft glänzende Frucht schaffen? — Ein tiefes Wehklagnis des Fremden das Große und Ideale leuchtet noch aus einzelnen Schöpfungen seiner Kunst belebend hervor.

Fassen wir noch einige sibeuropäische Staaten und Völker in ihren hervorragendsten Kunstproductionen zusammen, so haben wir aus der Schweiz noch anzuführen die trefflichen Gemälden von Hess in Genf, und aus Spanien W. Maes's und R. Contreras's farbige Abzüge der Ornamente der Alhambra. Allerdings äußerst geringe und beschränkte Kunstübung einer sehr beschränkten Kunstbildung und Kunstthätigkeit. — Wen sollte es befremden, der die Geschichte Griechenlands kennt, daß dieses im Bereiche der Kunst gar nichts aufzuweisen hatte. Giebt es doch nun einmal für Kunst und Wissenschaft, für das gesammte Humanitätsleben nichts Verderblicheres, Mörderischeres als den Despotism, mag derselbe nun von Einherrschen oder Fremden geübt werden. — Doch eine Nation, wie die hellenische, die für ihre Freiheit zu kämpfen weiß, hat noch eine schönere Zukunft zu erwarten.

Der Orient, sowie die zu „dem Propheten" sich bekennenden Völker, und zwar hier vertreten in der Türkei, Tunis, Indien und China, verdienen sich noch auf der niederen Stufe der Bildung, auf welcher nur das Material, der Glanz und das Gold die erste Rolle spielt und den Producten der Kunstindustrie Werth und Interesse zu verleihen vermag. Das türkische, reichgeschmückte Zelt, sowie Tunis, strahlte von Gold- und Silberstoffen, gestickten Silberarbeiten, den kunstreichen, mit Edelsteinen besetzten Waffen, den prachtvollsten Goldstickereien auf Meitzeugen; Indien sandte eine wahre Schatzkammer der kostbarsten Möbel, Gefäße aus werthvollen Steinen geschnitten, Goldschmuck, Waffen, Juwelen, Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Miniaturen, deren Ausstellen der König von Oude war, sowie verschiedene Nachbildungen indischer Pagoden, mit Käferflügeln geschmückte, gold- und silbergestickte Schleier, die glänzendsten, reich mit Perlen durchwebten Gold- und Silberstoffe, mit Edelsteinen überzierte, phantastische Kopfbedeckungen von Lahore und Benares; China endlich die prachtvollsten, riesenhaften Porzellanvasen im reichsten Farbenschmuck, die saubersten Holz-, Elfenbein- und Perlmutterschnitzereien, und zwar in Stühlen, Tischen, Spiegeln, Häuschen und tausend anderen künstlichen Geräthschaften aller Art bestehend, silbereingelegte Bronzegefäße, die denen sich nicht allein nationelle Originalität, sondern auch ein feinerer Kunstsinn bemerkbar machte, die zartesten Silberarbeiten, unter denen namentlich der „celestial cup" aus Hongkong den Namen eines Kunstwerks verdiente, Steinreliefs, den sorentinischen Mosaiken ähnlich, die vorzüglichsten, zum Theil wahrhaft geschmackvolle Emaillen aller Art und Form, Schüsseln, Kannen, Becken, Rauchaltäre u. s. w., welches Alles zusammengefaßt den höchsten Grad technischer Ausbildung beurkundete in Ermangelung des geistigen Gehaltes. Waren im Besonderen die Gobarbeiten, Elfenbeinschnitzwerke, zum Theil von bedeutendstem Umfange, wie Thronhimmel, Tragsessel, Lehnstühle u. s. w., sowie die mit Perlen und Edelsteinen durchwirkten weißen und farbigen Stoffe Indiens, welche an den Teppich erinnerten, den Alexander nach dem Berichte des Curtius nach der Niederlage des Darius unter seine Feldherren vertheilte, von kunstfistorischer, ethnographischer und bedeutsamster ästhetischer Bedeutung, so verdienten namentlich in dieser Beziehung die Porzellane und Emaillen Chinas die vollste Beachtung und Anerkennung. Wenigstens hinsichtlich der Technik und Fabrikation des Materials waren letztere den vorzüglichsten europäischen an die Seite zu stellen und bezeugten einen hohen Culturgrad dieser merkwürdigen Nation. Glaubte man doch bei Betrachtung aller dieser Fabrikate, Merkwürdigkeiten, Schätze und phantastischen Gebilde in den Mauern von Peking und Benares, durch die glänzenden Bazars von Tunis und Stambul zu wandeln. Erst hier enthüllte sich vor unseren Blicken ein wahres und reiches Bild des Orients, seiner Natur und Bildung, seiner Sitte und Religion, seiner Kunst und Poesie. Bemerkenswerth ist, daß, der religiösen Anschauung des Orients gemäß, seine Ornamentik baurthümlich dem vegetabilischen Leben entnommen ist.

Wir haben nun unsere künstlerische Rundreise um die Welt innerhalb des Krystallpalastes vollendet und schließen hiermit unsern Bericht. Wenn derselbe auch nicht in eine specielle Schilderung der verschiedenen Nationalcharaktere und bei aus ihnen sich entwickelnden Kunstfolge, sowie aller der einzelnen Kunstwerke eingehen konnte, da wir sonst nicht Blätter, sondern Bücher hätten schreiben müssen, so ist es doch unserem von kunstfistorischer Bedeutung und kritischer Vollständigkeit, als er das Bedeutsamste des Kunstfleißes der europäischen Bevölkerung hervorhebt und in geordneter Zusammenstellung, von einigen kritischen und erklärenden Bemerkungen begleitet, ein allgemeines Bild der künstlerischen und kunstindustriellen Cultur unserer Erdtheil vor den Lesern entfaltet. Die Mühen dieses Berichtes können nur Diejenigen ermessen, welche persönlich in diesem Meere von Dingen, umfluthet von einem Meere von Menschen, umherschiffen und das Betreffende selbst zusammensuchen mußten. Unser den vielen lehrreichen, belehrungswerthen Erfahrungen und Grundsätzen, welche die Betrachtung der Welt der Erfindungen darbot, heben wir schließlich nur den, unserem Zwecke

Digitized by Google

entsprechenden, heraus, daß, je höher sich ein Volk zur Cultur emporschwingt, um so mehr schwinden alles Specifische, Bedingte, Charakteristische in der Kunst und erhebt sich, wie es einst in dem freien, göttlichen Hellas gewesen, zu der objectiven Allgemeinheit der Idee in der Schönheit vermittelst der Humanität, als dem absoluten Rechtsbegriffe und Vernunftleben. Je schroffer und barocker die Eigenheiten der Individuen und der Nationen, z. B. der Chinesen, hervortreten, um so ferner stehen sie dem Wesen der Aesthetik und Classicität. Nur die vollbewußte, allbedingte Natur und Wahrheit ist die Mutter des Schönen.

Die Pracht und Kupferwerke, welche bis jetzt die Exhibition ins Leben gerufen hat und die Beachtung der Kunst- und Industriewelt verdienen, sind folgende drei; zunächst die:

Recollections of the great exhibition. 1851.

ein Prachtwerk in lithographirtem Buntdruck auf vierundzwanzig einzelnen Tafeln ohne allen Text beschrieben, welche uns in malerischer Weise verschiedene Ansichten der Exhibition vorführen, alle so aufgefaßt, daß die interessantesten einzelnen Abtheilungen mit einigen der bedeutendsten Schaustücken zu anziehenden, wohlgefaßten Gemälden sich gestalten, die zum Theil von berühmten Künstlern, wie Goodall, Wilson, Dolby u. a. ausgeführt sind. Die sich ebenso merkwürdigen als künstlerisch behandelten Gegenstände sind: der cole brookdale dome von Jno Absolon, Gruntalansicht des Innern von Leibin und Absolon, der indian court mit den Juwelen von Phigeon, das antike Zelt von Goodall, ein Theil des blue art court von Michael, eine Ansicht des Westschiffes von Phigeon, de la Rue's Briefcouvert: Maschine von Dolby, Kirchen-Mobiliar von verschiedenen, ein Theil des Bradford court von Phigeon, der Furniture court I von Wilson, derselbe II von Dolby, der indian court und das Elephantengeschirr von Goodall, der Teppich von der Südgallerie von Absolon, ein Theil des china court von demselben, die Ansicht des Ostschiffes mit der Kiß'schen Amazone von demselben, eine zweite Ansicht des Ostschiffes mit der Reiter-Statue Gottfried's von Bouillon von Simonin von demselben, eine dritte Ansicht des Ostschiffes mit der griechischen Sklavin von Power von demselben, ein Theil des russian court von Phigeon, ein Theil des turkish court von Goodall, Ansicht des Nordtransepts von Absolon, das Zimmer der Königin von Goodall, ein Theil des french court mit den Prachtgefäßen von Sevres von demselben, eine zweite Ansicht derselben court von demselben, und der agricultural court von Dolby. Die getreueste Darstellung, die gewählteste Auffassung und die geschmackvollste Ausführung verleihen diesen Blättern einen bleibenden Werth. Das Werk ist erschienen bei Lloyd brothers et Co., und auf Stein gezeichnet und in Buntdruck ausgeführt bei Day et son, Lithographers to the Queen.

Ein zweites, von welchem uns erst drei Hefte vorliegen, ist:

The Industrial Arts of the Nineteenth Century. A Series of Illustrations of the choicest Specimens produced by every Nation at the great Exhibition of Works of Industry.

By M. Digby Wyatt, Architect.

Wie uns jenes nur mit einzelnen Hauptgruppen und Ansichten bekannt macht, so führt uns dieses, wie schon der Titel „choicest specimens“ besagt, die einzelnen Werke der Kunst und Kunstindustrie, und zwar ebenfalls in lithographirtem Buntdruck in den natürlichen Farben der Gegenstände vor. Jedes Heft, deren 36 erscheinen werden in rascher Aufeinanderfolge, enthält 4 Blätter, so daß also das Ganze auf 152 Tafeln berechnet ist. Die vorliegenden, höchst sauber ausgeführten geben uns: die Amazone von Kiß, gemalte Lackwaaren von Jobert, das Weinmesser von Zuloaga in Madrid, tunisische Stickerei, das Christkind von Rietschel, die Bronzestatuen von Manjard in Paris, den geschnitzten Schreibtisch von Wertli in Bern, die Pistolen von Zuloaga, die Engelgruppe mit den in Perlmutter gewordenen Knochen, aus Holz geschnitzten von Goertz in Löwen, Stickerei aus Konstantinopel, die Vasen von Minton und die tunisische Stickerei von Dacca. Da alle Gegenstände in vollem natürlichen Farben- und Goldglanze wiedergegeben sind, so gewähren die Blätter einen effectreichen Anblick. Die ganze Sammlung, deren Verzeichniß bereits ausgegeben ist, welches das Vollständigste aufweist, das nur die Exhibition enthielt im Fache der „industrial arts“, behält dadurch ein unmittelbares Interesse, daß sie die Glanzpunkte der Kunstindustrie des 19. Jahrhunderts vergegenwärtigt. Der begleitende Text selbst bezweckt eine ebenso gründliche Kenntniß, als eine gerundete Stylistik. Auch die sehr solidbare, dem Prinzen Albert gewidmete Werk, jedes Heft kostet 7 s. 6 d., ist aus der Kunstanstalt von Day et son hervorgegangen.

Das dritte, ebenfalls dem Prinzen Albert dedicirte, der überdauert bei allen hervorragenden Unternehmungen, welche die Förderung der Kunst, der Wissenschaft, der Industrie sowie der gesammten Nationalwohlstand zum Zwecke haben, an der Spitze steht, ist:

The Art-Journal. Illustrated catalogue of the industry of all nations.

Dieses höchst elegante, reichlichst ausgestattete Kupferwerk ist vor allen dasjenige, welches sich, schon dem Preise nach, es kostet nur 1 Guinee, für den Privatbesitz besonders eignet. Es enthält mehre Tausend vortreffliche Abbildungen von Kunst- und Industriegegenständen, welche nicht allein die Exhibition in ihren vorzüglichsten Werken der gesammten „industrial arts“ auf das Würdigste repräsentiren, sondern auch als glänzende Belege des Geschmacksbildung der Neuzeit überdauernd betrachtet werden müssen. Ist dieses nach Seiten nur Inhalt glänzende Werk, vornehmlich den Besuchern der Exhibition sowie allen Freunden der Kunst, der höheren Industrie und des Geschmacks zu empfehlen, so ist es doch im Besonderen allen Manufakturisten und Fabrikanten, wegen der außerordentlichen Fülle der gewählteren und geschmackvollsten Muster und Modelle in allen Kunstfächern, ein unumgänglich nothwendiges Bedürfniß und eine unerschöpfliche Fundgrube für die verschiedensten bildnerischen Zwecke, Ideen und Motive, die um so nutzbarer ist, als die Tausend und aber Tausend Abbildungen in Holzschnitt von der strengsten Correctheit und saubersten Ausführung sind. Außer einer kurzen Beschreibung der dargestellten Gegenstände bietet der Text noch eine Geschichte der Exhibition, mit fünf Abhandlungen dar, und zwar über die wissenschaftliche Bedeutung der Exhibition von Hunt, über die Harmonie der Farben, nachgewiesen an den Werken der Exhibition von Merrifield, über das Reich der Vegetabilien, repräsentirt in den Werken der Exhibition von Forbes, über die Anwendung des in der Exhibition vertretenen Maschinenwesens auf die Manufaktur von Gordon, und eine Preisschrift: die Exhibition als eine Lection in Beziehung auf den Geschmack von Wornum. Jede Hauptrichtung industrieller Cultur findet somit auch in literarischer Hinsicht ihre würdige Vertretung.

Diese drei vorgenannten Pracht- und Kupferwerke sind höchst glänzende Belege des englischen Kunst- und Industriefleißes, der nur unter freien und humanen Institutionen des Rechtes, und der inneren und äußeren Politik zu solch' würdiger Blüthe, zu solch' innerer Gediegenheit, zu solch' massenhaften Reichthume sich emporschwingen kann.

Digitized by Google

Correspondenzen.

Inland.

= **München im November.** Die diesjährige, von der königl. baierischen Akademie der bildenden Künste veranstaltete sogenannte große Kunstausstellung wurde am 25. August in dem vom König Ludwig zu derselben Zwecken erbauten, der königlichen Glyptothek als Pendant gegenüber stehenden griechischen Gebäude eröffnet. Es ist eine wahre Freude für den Münchener, dieses seit schon langer Zeit in einem stiefväterlichen Schweigen dahingehende kostbare Gebäude endlich einmal wieder belebt zu sehen. Denn trotz des ungünstigen Wetters war, besonders durch die sehr zahlreich anwesenden Fremden, der Besuch sehr lebhaft. — Und in der That verdienen auch die ausgestellten Kunstwerke diesen warmen Interesse vollkommen. Denn, belauft sich ihre Anzahl nach dem Katalog auch auf kaum 500 Nummern, so ist doch nicht zu leugnen, daß darunter manche vortreffliche Composition, ja sogar manches Meisterwerk sich befindet, vor dem das kunstsinnige Auge des gebildeten Beschauers leider nun länger verweilen muß, als in einer mehr nummerirten Ausstellung vielleicht vor zehn alltäglichen Bildern, die wunderbüsch aussehen, aber — im Augenblicke des Anschauens auch schon erdrückt sind.

Ich will mich hier nur auf das Bedeutendste beschränken, und ohne Systematisirung der Saalreihe folgen. Im ersten Saale war ein Bild von Riedel in Rom ausgestellt. „In italienischer Weis", dem ein vierjähriges Töchterchen auf den Knien liegt. Warme italische Luft, in der das Kind schläft, die Mutter strickt, mit Bravour gemalt, aber nicht die Ausführung, bis in die zartesten Tinten, wie z. B. bei seiner „Saltmtala". Fedr. Dürk's in München „Nymphe" ist in ähnlicher Manier angefahren und gezählt durch seine effectvolle Helldunkelvertheilung besonders den Damen ungemein. W. v. Kaulbach aus Cassel hat ein nur kleines an sprudelndes Bildchen ausgestellt: zwei frische, rothbackige „Geschwister, die sich mit Blumen schmücken", voll reiner, heiterer Naivität, wie kaum auf seinen früheren Bildern zu finden. — Im zweiten Saale sehen zwei Bilder von Piloty in Auge, besonders das bessere und größere durch die Wahl der herzergreifenden Motive auf. Wie Deutschen sind glücklicherweise gegen ästhetische Einsprüche noch nicht so abgestumpft, um unsere Empfindungsnerven mit derjenigen tollwüthen Energieloten in Italien zu setzen. Es sind „Schafbräutige von einem Hainsche angefallen". In der Schilderung des Entsetzens bekundet sich übrigens auch in diesem Bilde Piloty als ein guter Physiognomiker. Von dem Architekturmaler, jetzigen Inspector der königl. Glasmalerei, Ainmüller, haben wir zwei größere Bilder, „Partien aus der Westminsterkirche in London", die in ihrer Art unübertrefflich zu nennen sind. Jos. Ant. Fischer in München hat ein Gemälde „Christus wird in das Grab getragen", das sich durch feierliche Stimmung und durch die Architektur seiner künstlerischen Ausführung hervorthut, ausgestellt: es ist Eigenthum Sr. Maj. des Königs Ludwig. — Im dritten Saale finden wir drei Meisterwerke, nämlich vom Director W. v. Kaulbach die lebensgroße „Portraitgruppe des Generalmajors v. Hartmann nebst dessen Sohn", von Lepaulle in Paris das sehr ausgezeichnete, lebensvolle „Portrait des General Cavaignac", und von H. Flüggen in München eine neue Behandlung des schon früher einmal ausgeführten Themas „die Gebrüderchen". Gegensätzende Charakteristik und breite, gesunde Malerei zeichnen dies Gemälde sehr vortheilhaft aus. Ein Gleiches, aus welchem ich unter den darin ausgehängten Kupferstichen, Zeichnungen u. s. f. nur die nach W. v. Kaulbach's „Zerstörung Jerusalem's" und „Zerstörung des babylonischen Thurms" durch Märy aus Theater ausgestellten Kupferstiche, welche binnen Kurzem öffentlich erscheinen werden, nennen will, führt und zu den großen „Cartons", welche Kreling in München für das neue Theater in Hannover entworfen hat. Es sind im Ganzen acht, wovon jedoch anfangs nur die fünf ersten ausgestellt waren, da die letzten drei noch nicht vollendet waren, nämlich „die Poesie", „die heroische Oper", „das Schauspiel", „die Tragödie", „die Musik"; sodann „die komische Oper", „das Ballet" und „das Lustspiel". Kreling hat sich wieder durch dieses Werk als ein fruchtbares Genie kundgegeben. Benvenuto Genelli, Ehrenmitglied der Akademie in München, von dessen oft klassischen Compositionen viele durch Kupferstich verbreitet und bekannt worden sind, hat auf dieser Ausstellung wieder einen ganzen Cyklus von Zeichnungen, die „das Leben eines Wüstlings" darstellen. Sie sind auch viele Figurengruppen gedacht und gezeichnet sind, so muß man glauben, doch schon ein genauer Bekannter des Künstlers sein, um Alles von seiner Hand verständlich zu finden. Mir und manchem Andern will's scheinen, als sei Vieles darin zu abstrakt und zu entfernt von den Möglichkeiten und den Vorstellungen des gewöhnlichen Lebens. Von Rahl in Wien ist ein großes Bild hier, „Einzug des Königs Manfred in Lucerna", dem ich aber, selbst in der Art der Malerei, nicht so viel abgewinnen kann als andern seiner Bilder. Ich erwähne beispielsweise das im Atelier seines Freundes Lange gegenwärtig beschäftigte Studienbild, „ein auf einem Kissen liegendes nacktes Mädchen", das mir besonderes durch die meisterhafte Vertheilung der Töne entzückt hat. Leider kann dieser Gegenstand in Anbetracht des päpstlichen Verbotes aller Nuditäten nicht öffentlich ausgestellt werden.

Zeyn nenne ich nur noch einige Landschaften, die besonders hervorstechen, als: Heinrich Heinlein in München, Ehrenmitglied der Akademie, „Umgebung des Traunsee's in Oberösterreich"; ein Bild, das höchst anerkennenswerth ist und neue Blumen zu dem Kranze winden, den der Künstler bereits um seinen Namen gewunden hat. Eine Landschaft, „Verona" von Emil Kirchner in München, ist mit Kraft und Wärme gemalt, doch vielleicht etwas zu sinnlich gehalten. Auch Aug. Löffler's „Gegend um Kairo" ist ein sehr gutes Bild.

So viele Vorzüge auch manches Werk auch haben mag, will ich lieber mit diesem Wenigen abschließen, um nicht etwa gerechterweise gleich noch hundert Namen nennen zu müssen.

Nur die Bemerkung muß ich noch auf sagen, daß in den obern Räumen eine Sammlung der Cartons und landschaftlichen Skizzen von Rottmann, sowie die amerikanischen Reiseskizzen von Ruzendaal (in München) ausgestellt waren.

Die plastischen Gegenstände, welche zu dieser Ausstellung geliefert wurden, waren in zwei Sälen sehr geschmackvoll arrangirt. Hat man die herrliche colossale Gruppe einer „Bernhardsinnlie von einem Panther angefallen" von Professor Wittmann nebst der unweit stehenden sehr ansehenden „weiblichen Portraitbüste" von demselben Künstler, sodann die zwei „Victorien", colossale Modellstatuen vom verstorbenen Professor Ludw. v. Schwanthaler, nach dessen Herkulesschild auch ein sehr guter Zinkguß vorhingt, angesehnet, dann wird das Auge lange gefesselt von einer wahren Galerie von Portraitbüsten, welche größtentheils aus dem Atelier des in diesem Fache so berühmten Professors Stieler hervorgegangen sind. Die dargestellten Personen sind die des baierischen Königs- und die der Glieder des österreichischen Kaiserhauses nebst einer großen Suite von Ministern, Generalitäten u. s. f. Vom Bildhauer Ludwig Schaller, Ehrenmitglieder der hiesigen Akademie, ist die Dichterstatue des König Ludwigs noch mehreren andern Arbeiten gefeiert. Auch die Bildhauer Niedmüller und Kirchmaier aus München sind durch gute Arbeiten vertreten. Ich schließe mit der Bemerkung, daß auch der sehr produktiven galvanoplastischen Kunstanstalt des Herrn Dr. Emil Braun in Rom sehr vielsache Gegenstände eingeliefert worden sind, welche ihrer praktischen Anwendbarkeit wegen die Aufmerksamkeit des Publikums in großem Maße auf sich zogen.

§ **Gotha:** Die bedeutendsten Künstler und Kunstwerke in den Residenzen Gotha und Koburg. (Schluß.) — In der Residenz Koburg betreten wir zuerst die Ehrenburg, wo der in reichem Renaissancegeschmack ausgeführte, mit der herrlichsten Stuccaturdecke gewölbte Riesensaal Aufmerksamkeit verdient. In den angrenzenden Zimmern findet man nebst einigen sehr schönen Gobelins einen großen und selteten van Dyk, einen Rembrandt, zwei Jak. Jordaens, zwei Teniers d. Aelt., sieben L. Cranach's, einen Breughel und mehrere Repräsentanten der neueren französischen Schule. Im Arbeitszimmer des Herzogs befinden sich drei ausgezeichnete Bilder von Letzterwei Jagdstücke und eine seiner unübertrefflichen Schaudarben. In diesem Schlosse ist auch die umgemein reiche Privat-Kupferstichsammlung des Herzogs, welche eigentlich eine besondere Abhand-

Digitized by Google

Digitized by Google

lung verdiente. Kenner werden schon Respect davor haben, wenn mit unter Anderem nur erwähnen, daß sie allein 60—70 Blätter werthvollster Handzeichnungen von Opitz in sich schließt. — Auf dem nahen Sommerschloß des Herzogs, Gallenberg, findet man einen kleinen Titian, einen Murillo, einen burgundischen Schild, prächtig in Eisen getrieben, ein merkwürdiges Kunstwerk des Mittelalters. Den Werth Dürrer ist ein Album fürstlicher Jagden aus Herzog Casimir's Zeit vorhanden. Das Vor- trefflichste neuere Werke ist Landseer's „Affe mit Hund“, ein Bild des frischesten und feinsten Humors und schönster Naturwahrheit. Eine echt fürstliche Natur, mit dem vollen Zauber idealster Gluth ist Grund's „Italienerin“. Der Engländer Say hat das bisher ausgezeichnetste Portrait des regierenden Herzogs geliefert und dieser selbst, ein talentvoller Schüler von Wappers, hat ein paar geschmackvolle Landschaften gemalt. — In der Kirche des Gallenberger Schlosses, die im Uebergangsstil von Gothischen zum Renaissancegeschmack zu Anfang des 16. Jahrhunderts erbaut ist, befindet sich noch ein bemerkenswerthes Bild von Maria Ellenrieder: „Kasset die Kindlein zu mir kommen“. Das nahe Lauschloß Rosenau, in reinstem gothischen Style restaurirt, hat im Gregezsaal einen reizenden Saal, weiß mit Gold in Stuckmanier, von Kaufmann vollendet. In der Bibliothek befindet sich unter Anderem ein Tisch von karrarischem Marmor von herrlicher Arbeit, ein Meisterwerk, als Geschenk des Fürsten Metternich an den letztverstorbenen Herzog. Die verschiedenen Zimmer zeigen ausgezeichnete Decorationsmalereien von Conti und Cremoni.

Im Schlosse des Prinzen August befinden sich einige Meisterwerke aus der Sammlung seines königlichen Schwiegervaters Louis Philipp. Wir nennen davon hauptsächlich: Eugen le Poittevin „Ein Maler, der eine Landschaft aufnimmt, belauscht von aufmerksam beobachtenden Bergbewohnern und umgeben von neugierigen Kindern.“ Welch ein sinniges, fremdes Gemälde, fast dämmerisches Bild! Welch ein Reichthum mannigfaltigster Charaktere! Welch lebendwahre, psychologische Auffassung in den verschiedenen Arten der Neugier und Beobachtung, besonders in der dramatisch-componirten Kindergruppe! A. Gérardot's „Brustbern, in Fell- und Schafsfellen dargestellt“: Zier's (Schüler von Horaz Vernet) „Maurische Knaben mit einem Gist“ u. s. f. Viele Alle sind echt französische Bilder mit glühendem Colorit und feschem, strotzenden Leben; der darin enthaltene genial coquette Mutwille, feiselt den Beobachter immer und immer von Neuem. Ueber das echt deutsche Bild Zwerganer's „Abendlandschaft, Weiber mit trinkendem Volk“, ist ein unnachahmlich schöner Duft ausgebreitet, nur eine so zauberhafte Ruhe schwebt über dem Ganzen, daß man den Athem anhalten möchte, um das seraphe trinkende Volk nicht zu stören, um den magischen Mondschein nicht zu trüben, der bis auf den Grund des klaren Wassers niedertaucht. — Nun betrachten wir noch die reizenden Portraits der kleinen Prinzen von Winterhalter, und mit ehrfurchtsvollem Blick auf die merkwürdigen Personen nach den bedeutungsvollen Antiken nehmen wir Abschied von Koburg.

Bremen, im December. Die sonntäglichen Ausstellungen in der Kunsthalle zu Bremen. Wenn ich mich einem freiheren Versprechen gemäß über die sogenannten „kleinen Ausstellungen“ in der Kunsthalle zu Bremen in diesen Blättern etwas ausführlicher zu verbreiten gedenke, als es die geringe Bevölkerungszahl der Stadt auf dem Gebiete der modernen Kunstpropaganda zu erfordern scheint, so will ich damit keineswegs dem zu behandelnden Gegenstande eine übergroße Wichtigkeit beilegen, sondern möchte zunächst auch anderer Federn zu einer auf dem Felde der Kunstkritik erwünschten Oeffentlichkeit veranlassen. Daß diese Oeffentlichkeit noch keineswegs so groß ist, als sie es verdient, davon haben mich wiederholte Blicke in die Archive unserer Maler, sowie in die kleineren fürstlichen oder Privatsammlungen und in die jüngsten Kunstausstellungen überzeugt; überall setzt der Beschauer auf Werke, die, wenn auch nicht immer in ihrem Fache ausgezeichnet, doch allgemeines Interesse erwecken und einem größeren Publikum wenigstens mit Worten vorzuführen sind. Denn der Beiträge zur Beurtheilung der gegenwärtigen Thätigkeit unserer Künstlerwelt, so wie der Fälle der vorhandenen Kunstwerke kann es meines Erachtens nicht genug geben. Zunächst aus diesem Gesichtspunkte möchte ich die folgenden Zeilen über die in der ersten Hälfte des Winters in Bremen ausgestellten Malerwerke berathen wissen, bei denen ich mich auf den angedeuteten Gründen auf diejenigen beschränke, welche, im Verlaufe der beiden letzten Jahre geschaffen, malerisch oder ästhetisch von Bedeutung sind und in den ersten Heften b. Bl. noch keine Beherzigung gefunden haben.

Ob die Direction des Bremer Kunstvereines bei der Anordnung neuer Bilder dieses Mal zufällig, oder absichtlich von Schlechteren zum Besseren, vom Durchgeeren zum Bolendeteren aufgestiegen ist, wollen wir nicht untersuchen; besser wenigstens, als wenn sie hier den umgekehrten Weg gegangen wäre! Während und zum Theil der Monat October, in Ermangelung des Besseren, Bilder vorführte, von denen einigen nur zu dem Zwecke ein Platz eingeräumt zu sein schien, damit das Publikum durch das Vorhalten künstlerischer Irrwege etwa ebenso auf den rechten Weg gebracht würde, wie man Kinder auch das bildliche Vorhalten ihrer Unarten zu ersehen meint; Bilder, unter denen sich sogar einige befanden, deren Verfertiger vom Conservator als „unbekannt“ angegeben wurde, während sie doch bessen Namen am Fuße trugen: zeigten die folgenden Monate das löbliche Streben, die Schwächen ihrer Vorgängers vergessen zu machen, und erfreuten sich auch die jüngsten Schöpfungen vieler in der deutschen Kunstwelt einer kannten Männer.

Um von dem Zeitpunkte der Ausstellung selbst auszugehen und zugleich dem historischen Gange der Malerei zu folgen, beginne ich mit dem im vorigen Hefte b. Bl. nur flüchtig erwähnten Bilde vom Hofmaler Jacobs in Gotha, das wenigstens durch die Größe seiner Dimensionen uns durch die Wichtigkeit des Gegenstandes zu den bedeutendsten gehört, die der Winter und die jetzt gebrachte hat, nur einer um so näheren Betrachtung würdig ist. Je seltsicher im Physischen zum Gante und noch mehr zur Komlichkeit die Fricdne auf dem Felde der Hiftorienmalerei heutzutage wachsen — Wer auf einer Leinwandfläche von etwa 15' Länge und 12' Höhe „Luther auf dem Reichstage zu Worms“ darstellen will, muß sich der Gefahrdesiet und Schwierigkeit des Gegenstandes vollkommen bewußt sein und nur mit der völligen Ueberzeugung, diesen im Stoffe liegenden Schwierigkeiten gewachsen zu sein, das Werk beginnen. Kann man jenes Bewußtsein dem Künstler nicht unterlegen, so ist das Mißlingen eines in solchen Dimensionen ausgeführten Werkes größer und bedauernswerther, als das eines unbedeutender auftretenden. Je größer der Stoff und das Werk, desto schlimmer das Mißlingen. Worin aber das Mißlingen des Jacobs'schen Bildes besteht, darüber erwarten wir freilich das größere Publikum sich keine Rechenschaft zu geben, indessen läßt das allgemeine Urtheil dessethen doch darauf hinaus, daß das Bild „nicht befriedigt“. Um dieses Urtheil entspringt aus einem richtigen Gefühle, obwohl es sogarrichter Weise an der Begründung des Unbefriedigenden fehlt. Wenn manche Beschauer ihre Unzufriedenheit mit der Gestalt Luthers, der hier als ein hagerer, abgemagerter Mönch vor dem Kaiser erscheint, äußert dadurch, so mußten wir dagegen dem Künstler vollkommen beipflichten, daß er, der Geschichte treu, den Reformator nicht in der ihm später eigenen, stattlichen Corpulenz, sondern mit Recht wenig verdient der Maler darin einen Tadel, daß der Beschauer von der wahren Größe der Versammlung des Wormser Reichstages nur eine sehr mangelhafte Vorstellung bekommt. Das brachte der gewählte Gegenstand mit sich. Wie war es auch möglich und thunlich, alle Kurfürsten, Markgrafen und die ganze Menge der Herzöge, Bischöfe, Prälaten u. s. w., die dort versammelt waren, hier wiedergegeben? Von der ganzen Versammlung enthält das Bild im Vordergrunde nur links den Reichsmarschall, den Grafmal zu Salzburg, den päpstlichen Nuntius und den Dr. Eck, rechts den Pfalzgrafen bei Rhein und den Markgrafen zu Brandenburg, und im Mittelgrunde nur den Kaiser Karl auf seinem Throne, neben ihm die Erzbischöfe von Cöln, Trier und den Caesmal von Mainz, in der Mitte Luther und rechts Johann den Beständigen, seinen Bruder Friedrich den Weisen von Sachsen; sodann den Anwald Luthers und Philipp von Hessen. Aber von diesen auf dem Bilde anwesenden Personen sich sie mit vollem Rechte erwarten, daß sie in ihrem der viele Contrast absiegen, den das Auftreten des Mönches und die Ketzermittheilung, mit der er seine bekannten Schlußworte sprach, machen mußte. Davon ist aber in soll keinem einzigen Gesichte, wenn man etwa das des Dr. Eck nur des päpstlichen Nuntius abrechnet, etwas zu sehen. So wenig Billigung oder Mißbilligung zeigt sich in der Mehrzahl der Gestalten, daß der

Digitized by Google

ganzen Szene — leider müssen wir es so hart aussprechen — alles geistige Leben, alle innere Einheit, die in dem auftretenden Manche ihren Centralpunkt fände, fehlt. Zu diesem Mangel an geistiger Tiefe gesellt sich noch der Mangel an Tiefe in der Gruppirung und Perspective des Bildes. Den wenigen Gestalten des Vordergrundes, in richtigen Linien und prächtigen Farben erscheinend, folgen allzu nahe die Gruppen des Mittelgrundes, links der Kaiser, vor ihm Luther und rechts die oben genannten Personen, denen sich dann wieder ebenfalls allzu nahe die Figuren des Hintergrundes anreihen. Alles entwickelt sich auf dem dargestellten Schauplatze in einer gewissen Flachheit und — wie sich aus dem Gesagten ergiebt — in einer unerträglichen Kälte. Ich weiß nicht, ob dem Künstler Festing's „Huß vor dem Concile zu Costnitz" die erste Anregung zur Wahl dieser leichtfertigen Scene aus Luthers Leben gegeben hat; aber so viel weiß ich, daß dem Beschauer sich unwillkürlich ein Vergleich mit diesem Huß aufdrängt, und daß durch diesen Vergleich der Mangel an geistigem Gehalte in dem Jacobi'schen Bilde noch mehr hervortritt. Was aber bei diesem, sowie bei den übrigen uns bis jetzt zu Gesichte gekommenen Gemälden des Künstlers anerkannt werden muß, ist Correctheit der Zeichnung der einzelnen Gestalten, Adel und Würde in ihrer Haltung und passender Wahl der freilich oft etwas zu glänzenden Farben.

Daß ich unter den Historienbildern nur noch eines hieher zu rechnenden „reuigen Petrus" von Menzel berg erwähne, ist wohl begreiflich, da man weiß, wie wenig productiv gegenwärtig die deutsche Kunst auf diesem Gebiete ist. Das Bild, mit welchem der begabte Künstler auf der Leiter der Acetil vielleicht weiter eine Stufe höher zu steigen gedachte, hat charakteristisch vor Interessantes, aber wenn's auf kein Petrus sein sollte' Während man nämlich im Hintergrunde die Kuchte des Kaiphas erblickt, steht die Hauptfigur in ihrem Schmerze an eine Mauer gelehnt, auf der der Krähende Hahn dem Petrus so nahe sitzt, daß er beinah sein strupigtes Haar berührt. Das ist allzu craß und banqueistisch' Diese Hauptfigur ist auf den ersten Blick für einen wenigen Verbrecher zu erkennen, aber nur für einen solchen, dem alle Hoheit und Würde im Aeußern wie im Innern, dem mit einem Worte das apostolische Siegel gänzlich fehlt.

Wenn das Portrait die Mitte hält zwischen der Historie und dem Genre, so ist es mit hier erlaubt, einer jungen Künstlerin zu gedenken, die bis jetzt fast nur als Portraitmalerin genannt hat, ich meine Amalie Murtfeldt aus Bremen, die Schülerin Sohn's und Jordan's, die in ihrem „Mädchen mit der Mandoline" einen nicht unbedeutenden Fortschritt bekundet, obwohl es der Gestalt immer noch an einer gewissen Kraft des Ausdrucks und an der rechten Lebenswärme fehlt. Ihrem Landsmann J. G. Meyer dagegen, von dem wir eine ganz im Geiste und in der Färbung seiner früheren Bilder gehaltene „genesene Mutter" erblicken, der ein blondes Kind eine Suppe reicht, möchten wir rathen, diese jetzt schon oft von ihm wiederholten Gegenstände endlich einmal ruhen zu lassen und wo möglich eine andere, breitere Bildgasse in das Fach des Genre anzuschlagen. Warum nicht lieber etwas seich ein „Kirchweihfest", wie Hogg in Düsseldorf uns brachte, das in Farbenton und in der Anordnung der Gesellschaften den Meyer'schen Bildern ziemlich nahe kommt, wenn es auch in seinem allzu plötzlichen Uebergange zum dunklen Vorder- zum hellen Hintergrunde weniger gefällt. Hat doch auch Carl Hübner kürzlich einen etwas außer seiner gewöhnlichen Sphäre liegenden Gegenstand in den Bild „der vor Predigt" behandelt. Da sitzt ein vertrunkisch protestantischer Geistlicher in der Alongenperücke und declamirt pathetisch nach dem von ihm aufgeschlagenen Concepte seine Predigt, während hinter ihm an der spanischen Wand die alte Haushälterin in zufriedener Ruhe erscheint, um ihm den Kaffee zu bringen. Ich finde den darin liegenden Humor nur matt und das ganze Bild nicht mit der rechten Liebe und Hingabe ausgeführt; wie viel mehr hätte der Gegenstand dadurch gewonnen, wenn der memorirende Pfarrer vor einem Spiegel seine eingelernten Gesten machend dargestellt wäre. Das wäre doch bekanntlich nichts Unwahres gewesen. Viel gelungener in der ganzen Behandlung ist desselben Künstlers „Wilddieb und sein Sohn", ein zwischen Landschaft und Genre in der Mitte stehendes Bild, interessirt vorzugsweise in letzterer Hinsicht. Im Vordergrunde schaut der Wilddieb über ein Felsstück nach einem in der Ferne streifenden Jäger (aber er blickt nicht genug nach ihm hin) und scheint sich anzuschicken, denselben zu erschießen, woran ihn sein Knabe, eine überaus gelungene Gestalt, zu hindern sucht. Im Landschaftlichen könnte man mit dem Künstler über den mit Korn ähren strupig bewachsenen Vordergrund rechten; ein Gegenstand, worin zwar Hübner Meisterschaft besitzt, der uns aber zu den großen Flächen des festigen Mittelgrundes und dessen dunkeln Tone nicht recht gefallen will. — Ganz in der sonstigen Manier Carl Hübner's trat uns auf dem „Sonntagsmusikmarsch" von Plüschke in Düsseldorf eine Bauernsuppe entgegen, die vor der Hausthür Rehwild, in eitrigem, vielleicht Heirathsangelegenheiten betreffenten Gespräche begriffen ist. Zeichnung, Färbung und Ausdruck verrathen viel Aehnlichkeit mit Hübner, obwohl dem Künstler noch eine gewisse Befangenheit in der Zeichnung und Pinselführung anklebt.

Damit es aber nicht den Anschein gewinnt, als wenn und im Gebiete des Genre nur der „Malkasten" seine Schöpfungen vorführt (wie er denn allerdings in vieler Hinsicht, sowie in der Landschaft uns am meisten vorliegt), will ich noch ein wenig auch nicht ganz neues auf Holz gemaltes Genrestück von de Loose aus Brüssel erwähnen, in dessen vier Gestalten, Großvater, Tochter und zwei Enkel, wir liebkicheln das Ausdrucks, Treffsicherheit der Berührung und Zusammenhang und Haltung aller Theile zu bewundern haben, wenn auch dem Ganzen vielleicht das höhere Moment künstlerischer Auffassung fehlt. Zum schroffen Gegensatze aber zu dem Grade der technischen Vollendung dieses Bildes stehen die und hieher gehörigen neuen Genrebilder von Müller in Dresden (siehe drei an der Zahl), die uns durch die Fabrikfälligkeit in der Zeichnung, die Mißverhältniß der Gestalten und den gänzlichen Mangel an Anmuth und Schönheit stets bunten Colorit geradezu abstießen und wieder einen traurigen Beweis davon gaben, daß talentvolle Künstler bisweilen allzu geringe Anforderungen an sich selbst stellen.

Wenn ich nun ein kaltes, todtes, aber hübsch componirtes Genrestück von Wichmann aus Celle „römische Frauen mit ihren Kindern" und ein nicht viel sagendes Büchlein von Meyer in Düsseldorf „der kleine Liebling", die schwerlich Jemanden vielleicht werden weiß, übergehe, wende ich mich zu dem in der heutigen deutschen Malerei bekanntlich fruchtbarsten Felde der Landschaft, muß mich aber eben dieser Fruchtbarkeit wegen auf die hervorstechendsten Producte beschränken.

Unter den Düsseldorfern stelle ich als in ihrer Richtung vertreten zunächst Lindlar, Rausch, Dunbe und Kalkreuth zu sammen, von denen Zedermann weiß, daß sie mehr oder weniger der Hymabach-Preußen Richtung angehören. Lindlar, von dem wir seit langerer Zeit in Bremen Nichts erblickten, erfreute uns mit einem „Wasserfall aus Graubünten", einem kraft- und saftvoll, in einem gewissen gelblichen Tone ausgeführten Bilde, an dem wir besonders die mit Wärme behandelten Felsen des Vordergrundes hervorheben. Neben ihm dürfte allerdings nicht zu seinen Vortheil, eine größere Landschaft von Rausch „aus den Berner Hochalpen", deren Felsen zwar denen Lindlar's nachstehen, aber doch durch ihre naturwahre Bildung und Färbung anspechen. Gelungen können wir auch den vor dem Berge sich lagernden Vieh nennen. Aber weniger bedeutend als diese größere Landschaft ist jedenfalls des Künstlers „Vierwaldstädter See", dessen schwach fixer Ideal der See selbst, nämlich das matte, unwirthschaftige Wasser ist — In dem bei Rausch vorherrschenden naturbläulichen Colorit geht der jetzt in Lausanne weilende Johannes Dunbe aus Bremen viel weiter, wie aus den uns diesmal vorgeführten Bildern wieder hervorgeht; leider so weit, daß er sich nicht nur ins Blaue, sondern auch ins Blauen verliert. Ich muß wenigstens gestehen, daß im Vergleich zu seinen letzten norwegischen Landschaften sein „Donnerfee", auch aus andern Gründen eben kein Fortschritt zu nennen ist. Hier fehlt es nämlich durchaus an Tiefe der dargestellten Gegenstände; die Berge des Hintergrundes, wenn man anders diesen schon so nennen kann, drängen sich dem nahen Vordergrunde zu nahe und verlangen, daß das Bild in einer größeren Entfernung angesehen werde, als es die gewöhnliche Regel der Beschauung erfordert. Hierin ist freilich die „Wacht auf Graubünten" gelungener, aber in der Bildung und Färbung der Felsen kommt Dunbe seinem großen Vorbilde Ten nicht nach und muß sich vor allen Dingen gegen die zu starke Anwendung des Ultramarin hüten. Ganz anders zeigt sich uns dieses Mal das sonst so bläuliche Colorit Kalkreuth's in seinem „Engagé von

Finsternis"), wo der Künstler offenbar von seinem bisher befolgten Wege abweichend abgetreichen ist. Zeichnung und Farbenton ganz anders als die meisten seiner Tiroler und Schweizer Landschaften, aber fesselnd und anziehend; denn durch das vermuthlich bewußte Streben nach einem bräunlichen Tone des Vordergrundes ist im Hinblick auf den starken hervortretenden Hintergrund eine Tiefdramenie entstanden, eine Dunstschichtigkeit, die dem Vordergrunde am meisten schadet.

Soll ich den Bildern der genannten Künstler eine andere Richtung der Düsseldorfer Landschaftsmaler gegenüberstellen, so sind es besonders Schirmer und A. Weber. Von Ersterem erblicken wir außer einigen bereits auf der diesjährigen Düsseldorfer Ausstellung gewesenen kleineren Bildern eine größere componirte „Waldlandschaft", die in des Meisters saftiger, kräftiger Manier ausgeführt, in Bezug auf die Composition eben nicht zu seinen gelungensten gehört. Der stark vorherrschende Vordergrund ist nämlich in seinen Gegenständen und Linien etwas zu unruhig geworden, namentlich die durch ihren Umfang hervortragende in Stamm und Laub ersteliche Eiche, als Einzelbrut ebenso vollendet, wie die links liegenden mit grünem Schaume bedeckten Steine sind wol meines Erachtens kleineren Bilder ebenso wenig zum Verderbt gereicht, ist der Mangel an Mittelgrund und der daraus folgende schroffe Uebergang vom Vorder- zum Hintergrunde. Besser gefiel die wo möglich noch saftiger und wärmer gehaltene, zeigt in diesem Privatbesitze befindliche Menschenlandschaft, der Schirmer wegen der kleinen Staffage den Namen „Raub des Hylas" gegeben hat, was wir, selbst wenn die Zügner des Hylas richtiger, b. h. als eine noch auffenmehre, an der Schwelle des Jünglingsalters stehende Knabengestalt aufgefaßt wäre, nicht billigen; denn ein Werk darf seinen Titel nicht von einer Nebensache entlehnen: den Raub des Hylas aber in einer Landschaft in dieser Weise als Nebensache zu behandeln, ist unpassend und stört die Einheit des Kunstwerks. Uebrigens ist das Bild eine kleinere, in manchen Einzelheiten veränderte Nachbildung desselben von Schirmer behandelten Gegenst, den vor zwei Jahren der Hamburger Kunstverein ankaufte. Auch Weber erfreute uns mit mehreren, wie er es liebt, meistens kleineren Landschaften, unter denen ich einer Mondscheinpartie den Vorzug vor den übrigen geben möchte. Weber ist bekanntlich in der ernsten, tiefsinnigen Auffassung des einfach Landschaftlichen ein großer Meister, daher seine Neigung zum dunklen Laube und den dadurch hervorgebrachten Wirkungen; aber es will uns bedünken, daß einige seiner neuesten Arbeiten im Zustande einer gewissen Unfertigkeit der Oeffentlichkeit übergeben worden sind. Bei dieser Gelegenheit richte ich meinen Blick auf eine winterliche Mondscheinlandschaft von de Winter in Brüssel, die uns im Milcelgrunde ein Kloster zeigt, in welches eben ein Leichenwagen einfährt. Das ist ein in Composition, Zeichnung, Färbung und Beleuchtung trefflich durchgeführtes Bild, das den Beschauer zwar nicht auf den ersten Blick fesselt, aber bei längerem Verweilen dem schärfer blickenden Auge eine hohe Befriedigung gewährt.

Den genannten Bildern reihe ich eine naturwahre Landschaft von Ludw. Schrid in Düsseldorf an, den ich unter den heutigen Landschaftsmalern einem Eklektiker nennen möchte. Seine „Partie aus dem Schwarzwalde" ist voll Wärme und hoher, charakteroller Wahrheit; nur wünschte ich dem kleinen See des Vordergrundes bei der dunklen Lufttührung einen ebenfalls etwas dunkleren Ton. Ein weniger durch das landschaftliche Motiv, als durch Beleuchtung und Staffage interessantes Bild sahen wir von Koken aus Hannover, „die Getreideeinfuhr", wo ein mit Roggen beladener Wagen, dargestellt von fröhlichen Bauerngruppen, über eine kleine steinerne Brücke dem Dorfe zu fährt. Auf den Wagen mit seinem allzu massenhaft gerathenen Korn mit auf den Bogen der Brücke concentrirt sich das Licht, so daß das Colorit der letzteren allzu hell und crass ist, aber die ganze Staffage, der wir bei der richtigen Perspective mit dem Auge weithin folgen, ist, obwohl als Nebensache behandelt, ungemein belebend und anziehend. Landschaftlich wüßte ich dagegen dem Bilde im Vergleich zu den sonstigen Schöpfungen des Künstlers keinen besonderen Charakter beizulegen.

Die Betrachtung zweier Bilder des fleißigen Haude, der leider durch seine abgeschlossenen, gebrannten Wiesen noch immer allzu krautlich ist und seine „Lohngegenden" nicht über das Buttenartige zu erheben vermocht hat, führt mich auf G. Lange in Düsseldorf, der diesen Mai mit seiner „Waldlandschaft bei Mittags beleuchtung" sein großes Lob einerntet. Die Zeichnung der Bäume, Büsche und Wiesen ist eckig, die Pinselführung in den Baumstämmen kleinlich und die Luft ungeordnet, so daß in der That das Bild der Hauptsache nach mißlungen zu nennen ist.

Zum Schlusse des Landschaftlichen noch zwei in ihrer Art eigenthümliche, nicht deutsche Erscheinungen. Die eine, eine „Herbstlandschaft" von Hendrick aus Belgien, zeigt einen vorherrschend weißlichen Farbenton und eine unruhige, ich möchte sagen zerrissene Behandlung der Gegenstände, ein Charakter, der für die Stämme der beiden großen Bäume angemessen sein mag, sich aber durch alles weitlich mehr Land und durch den Vordergrund hindurchzieht, dabei aber verräth die Gewandtheit der Pinselführung einen nicht unbedeutenden Meister. Das andere ist eine große un glückliche Gewitterlandschaft von Delvaux, voll Unruhe und Verwirrung, ein crasses Effektgemälde, das durch seine durch einander laufenden Linien gleich denen eines verworrenen Knäuels, eine widerliche Wirkung macht. In solchen Gewitterdarstellungen sollte meiner Ansicht nach das heilende und erquickende Element nie auch den Augen gelassen werden.

In Thiermalerei und Stillleben, sowie in Marine und Architekturbildern hatten die verstossenen Monate wenig aufzuweisen, aber unter diesen Wenigen ist ein Bild, das an malerischer Vollendung wohl höher zu stellen ist, als zehn andere. Die „ruhende Heerde" von Ludwig athmet in der That eine solche Stickfrische nach einem langen Marsche, daß man jedem Kopfe, jedem Auge, jedem Beine, die Ruhe gönnt, der sich Mensch und Vieh auf dem hohen Berge hingiebt. Weniger einverstanden müssen wir uns mit den allzu steten Alpenspitzen des Hintergrundes und der tiefblauen Luft erklären: denn auch in den landschaftlichen Theilen hätten wir dem Bilde eine größere, darauf lastende Hitze gewünscht. Und wenn ich endlich unter den Seestücken noch zwei hervorheben darf, so sind es die H. Mevins in Düsseldorf und von Sörensen in Kopenhagen. Das Letztere „Seestrand an der französischen Küste" glaube ich ebenfalls in Düsseldorf schon gesehen zu haben; es that mir aber leid, ihn hier wieder zu finden, weil er in den zerzausten Wellen und noch mehr in der weißlichen Beleuchtung, welche auf eine brennende Stadt schließen läßt, dem tüchtigen Meister wenig ähnlich sieht. Sörensen dagegen giebt uns in seinem „Schiffe auf offenem Meere" (in hiesigen Privatbesitze befindlich) die Ueberzeugung, daß er die dunkle Klarheit und das volle Grün der Meereswellen zu beherrschen weiß.

Statt weiterer Betrachtungen, zu denen die größere oder geringere Gediegenheit der angeführten Werke veranlassen könnte, füge ich erklärlich nur den Wunsch hinzu, daß es denn sonntäglichen Ausstellungen in der Bremer Kunsthalle, während der zweiten Hälfte des Winters wenigstens in der Landschaft an nicht minder hervorragenden Erscheinungen fehlen, und daß das Fest an Historienmalerei bald wieder von tüchtigen, für ihre Aufgabe begeisterten Kräften angehaut werden möge; jedenfalls aber auch den Wunsch, daß freundschaftliche Verabredungen zu dem Münchener Künstlerfest sonal uns in Zukunft wieder in den Stand setzen, der dort auf dem Gebiete der Malerei entstammenden neuen Schöpfungen uns zu erfreuen.

Digitized by Google

Kunst-Chronik.

I. Personalnachrichten.

Das fünfundzwanzigjährige Amtsjubiläum des Directors der Akademie der bildenden Künste zu Düsseldorf, Wilhelm von Schadow. — Der 30. November ist ein Festtag für die gesammte bildende Kunst Deutschlands, von ihm datirt die Begründung der Düsseldorfer Malerschule, wie sie jetzt besteht und wie sie in ihrer Fortentwickelung nicht blos die neuere Richtung der Malerei in Düsseldorf bestimmte, sondern auch auf die Entwickelung aller übrigen deutschen Kunstschulen einen wesentlichen Einfluß ausübte. Am 30. November 1826 trat Schadow sein Amt als Director der Kunstakademie zu Düsseldorf an.

Unter Meister Cornelius' Leitung hatte die Düsseldorfer Kunstschule mehr eine nominelle und traditionelle als eine wirkliche Bedeutung. Cornelius war bereits vor seinem Amtsantritte vom König Ludwig von Bayern für dessen großartige Kunstschöpfungen gewonnen; jetzen Sommer verbrachte er seinen Amtstag mit der Reiterei seines hohen Protectors, um in dessen Palästen Freskobilder zu malen. Die zurückbleibenden Repräsentanten der Akademie zu Düsseldorf warten die Professoren Kolbe, Schäfer, Ihrlett, Mosler und Wintergerst, von denen nur Ersterer, Kolbe, ausübender Maler war. Außerdem gehörten nur noch wenige Maler, unter ihnen Dreyer, Lehner und Sonderland, theilweise zur Schule. Ihres frühen Schapes, der herrlichen alten Gemäldegallerie beraubt, hatte die Stadt Düsseldorf nur noch dem Namen nach von Altern her eine Kunstschule. Da trat im Jahre 1826 der Director Cornelius aus seinem Düsseldorfer Amte aus, um ganz nach München überzusiedeln, und die preußische Regierung ernannte nach einem unter Leitung des Professor Mosler bestandenen Interim im Jahre 1826 Professor Wilhelm Schadow, den Sohn des Berliner Akademie-Directors, zum Director der Düsseldorfer Akademie. Der jüngere Schadow war damals Intimus Professor, hatte ein Atelier im Hause seines Vaters, beschäftigte aber seinen Umtreich auf eine kleine Anzahl von Privatschülern, unter denen die vorzüglichsten Julius Hübner, Hildebrandt, Sohn, Mücke, Lessing, Köhler, Kunze und Wegert, sämmtlich, bis auf die beiden letztern, die früh starben, ihren Meister nach Düsseldorf begleiteten und in vereintem Streben den Ruhm der neuen Schule, wie ihren eigenen begründen halfen.

Auf den geringen Lehrmitteln der alten Düsseldorfer Akademie galt es, einen Neubau aufzuführen: selbst ein Theil der Materialien mußte erst neu beschafft werden, da die geringen vorhandenen Utensilien nicht ausreichten. Die Kunstschule zu Düsseldorf war und ist nur mit kleinen Mitteln dotirt, es kann also auch von dieser Seite nur eine schwache Stütze dem neuen Director zu Gebote sein. Er brachte aber die sämmtlichen Elemente zu einer neuen Schöpfung mit: in seinem bereits in Berlin bewährten Lehrertalente die theoretisch wirkende, in seinem und seiner Schüler Künstlertalente die praktisch schaffende Kraft: omnia sua secum portans. Vor allen Kunstgenossen seiner Zeit hatte Schadow den großen Vorzug eines kritischen Talents, das ihn befähigte, die anlangenden, aus einer vorhergegangenen Periode des schlechten Geschmacks stammenden Elemente zu entfernen, und ein auf eigenthümliche Principien gegründetes, ganz neues System des Unterrichts einzuführen. Außer der Gründlichkeit und Vielseitigkeit des Unterrichts selbst zeichnete sich das Schadow'sche System besonders auch dadurch aus, daß sie zu Meistern heranzubilden Kunstjünger selbst nach gänzlicher Beendigung des Lehrcursus in steten Wechselverkehr mit einander und mit den Professoren blieben. Dieses System des wechselseitigen Austausches der Ideen und der gegenseitigen Fortbildung unterscheidet die Schadow'sche Lehrmethode am wesentlichsten von allen andern, und hat die Düsseldorfer Kunst recht eigentlich auf die bedeutende Höhe gebracht, welche sie gegenwärtig einnimmt. — Als sich die Schadow'sche Methode in kurzer Zeit so glänzend bewährte, daß die Düsseldorfer Schule schon im vierten und fünften Jahre des neuen Directoriums einen Ruf auch ganz Deutschland erhielt, kamen von allen Seiten neue Kräfte und mehrten die anfänglich so kleine Künstlercolonie in dem Grade, daß jedes Fach der Malerei bald von bedeutenden Talenten vertreten war. Alsbald gewann das künstlerische und durch dasselbe auch das gesellige Leben in Düsseldorf eine ganz andere Gestalt.

Während ihres Aufenthaltes in Rom (1830—1831) hatten Schadow und seine Jünger dasselbe Mendelssohn kennen gelernt und den genialen Tonkünstler bewogen, nach Düsseldorf zu kommen, wo er bald nachher eintraf und die Stelle eines städtischen Musikdirectors übernahm. Später leitete derselbe bekanntlich unter Immermanns Intendanz die Oper und in seine Düsseldorfer Periode fällt auch die Composition seines berühmten Oratoriums „Paulus". Mit der wachsenden Zahl der Maler, die alle mit jugendlicher Energie den lebhaftesten Antheil am öffentlichen Leben nahmen, wuchs die Geselligkeit in allen Kreisen. Unter andern erhielt auch der Carneval durch die thätige Theilnahme der Künstler eine höhere Bedeutung. Die von den Künstlerbenden Bewohnern der Stadt längst mit Sorgfalt gepflegten musikalischen Vereine wurden durch die Theilnahme der Künstler ausgedehnt, ebenso ein besonders bezeichnender Theatercensur; auf diesem Liebhabertheater probirte später Immermann seine dramatischen Werke. Die ersten lebenden Bilder wurden bei festlichen Gelegenheiten damals gestellt.

Alle heut bestehenden Vergnügungs-Institute entstanden in jener Zeit. Daß dieselben gehoben und aufblühten, ist hauptsächlich dem thätigen Eifer des Directors, der sich für alles Gute und Schöne aufs lebhafteste interessirte, zuzuschreiben. Von ihm stammen die Ideen zu manchen schönen Festlichkeiten, die noch heute ihren Theilnehmern eine angenehme Erinnerung gewähren.

Wie der schaffende Geist des Directors die ganze Basis der Kunstschule gewesen, so war er auch bald nachher bemüht, sie kräftige äußerliche Stützen Sorge zu tragen. Die Begründung des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen", nach einem vom Director im Verein mit mehreren Kunstfreunden ausgearbeiteten Plane, fällt in das Jahr 1829, drei Jahre nach seinem Amtsantritte. Mit diesem Institute erhielt die Kunstschule, die aller fremden Hülfe entbehren mußte, die Mittel zur Erhaltung und Vermehrung der Production; die Bekanntwerdung und Verbreitung ihrer Werke wurde durch die Ausstellungen mächtig gefördert und im weitern Verlaufe die größten monumentalen Materien durch den Kunstverein ermöglicht. An Schäfte des ersten Vierteljahrhunderts ihrer Neubegründung steht die Düsseldorfer Schule bereits als die erste von Deutschland da: dies gilt besonders von der Wichtigkeit ihres Einflusses auf die andern Kunstschulen; zwei derselben, die von Dresden und Frankfurt, sind in gewissem Sinne Filialanstalten der Düsseldorfer, denn ihre Leiter und Vorsteher waren meist Schüler von Schadow. Es gilt aber auch von ihrer indirecten Einwirkung auf die neuere Malerei überhaupt. Während die nächste Rivalin, die Schule zu München, nach dem Beispiele ihres Leiters Cornelius, die Erfindung und Composition vor allem cultivirte, kam in Düsseldorf die technische Vollendung zur höchsten Ausbildung. Die Schule und ihre Werke dienten in dieser Beziehung als Muster zur Nachahmung für alle übrigen.

Die Düsseldorfer Akademie ist seiner auf ihrer jetzigen Standpunkte die bedeutendste Vereinigung verschiedener Kräfte. Sie zählt Künstler aus allen Ländern der Welt in ihrer Mitte, jede Nation ist in ihr vertreten. Sie ist deshalb auch an Zahl die größte, mit dem ganz besondern Vortheil einer umfangreichen Vielseitigkeit der Leistungen.

Zunächst diese großen Kreises der Meister und Schüler blickt der Director jetzt, nach 25 Jahren, auf seinen kleinen Anfang zurück. Vergleicht er die jetzige große Zahl mit der damaligen kleinen, so hat er noch die angenehme Genugthuung, daß jene seine ersten Schüler bis auf Einen, Julius Hübner, noch heute um ihn stehen wie damals, und daß sie alle noch heute die treuen Vertreter seiner Lehren sind. Vergleicht er die jetzigen Leistungen seiner Schule mit den damaligen, überblickt er die ganze große Zahl der unter seinen Auspicien geschaffenen Kunstwerke, so sieht er darin die schönsten Früchte seines Lehrsystemes mit der fortschreitenden Zeit immer reifer geworden. Das beseligendste Resultat bietet aber ein Vergleich seines damaligen Wirkungskreises mit dem jetzigen. Ueber alle Länder, bis in die jenseit des Oceans weit entlegene Ferne, sind die Schöpfungen seiner Düsseldorfer Schule

Digitized by Google

verbreitet und sein Lehrsystem ist allenthalben im Auslande hoch geschätzt und nachgeahmt. Solche lohnende Erfolge haben freilich nicht ohne rastlosen Kampf mit zahlreichen Gegnerschaften erreicht werden können, aber um so größer ist auch dann der Triumph des Siegers.

Nun bereitet ihm die treue Schaar seiner Jünger ein fröhliches Fest; nun feiert die Stadt, die seinem Wirken den mächtigsten Hebel ihrer Blüthe verdankt, den fünfundzwanzigsten Jahrestag seines Amtsantrittes, und dem Streben des Meisters folgt die allgemeine Liebe und Verehrung.

Schadow's Werke lassen sich nach den verschiedenen Perioden seines künstlerischen Wirkens füglich in vier Abtheilungen classificiren. Die erste Periode ist die seiner Studienzeit in Berlin unter Leitung des rühmlich bekannten Portraitmalers Wutich. Schadow erwarb sich damals unter diesem als vorzüglicher Colorist bekannten Meister sehr früh einen Ruf als Portraitmaler und erhielt mancherlei Aufträge in diesem Fache. Mit seiner Reise nach Rom beginnt die zweite Periode. Im Verein mit Cornelius, Overbeck und Veit malte er daselbst in der „Casa Bartholdy" im Auftrage des Onkels von Felix Mendelssohn-Bartholdy einen Cyclus von „Darbellungen aus dem Leben Joseph's von Egypten" al fresco. Durch diese Arbeiten haben die vier Künstler allein die Wiederbelebung der Freskomalerei begonnen. Außerdem beschäftigte sich Schadow mit verschiedenen Portraits; unter letztern Arbeiten war die schöne eine Portraitgruppe, „Thorwaldsen und die Brüder Rudolph und Wilhelm Schadow" auf einem Bilde darstellend. Sie hatte für den Meister besonders Werth als Andenken, sowohl an den berühmten dänischen Bildhauer, als auch an seinen früh verstorbenen Bruder. Die dritte Periode beginnt mit der Rückkehr Schadow's nach Berlin; hier waren seine ersten Arbeiten mehrere besonders schöne „Madonnen", die sofort vom König Friedrich Wilhelm III. angekauft wurden. Demnächst malte er „die Anbetung der Hirten", Oelbild in lebensgroßen Figuren als Wandzierde für die Patzbauer Garnisonkirche. Es folgte hierauf die berühmte mythologische Darstellung „Bacchus und Ariadne", jene schöne und reiche Composition, welche die ganze Breite des Proscenium im königlichen Schauspielhause zu Berlin einnimmt, und unstreitig das beste unter den Gemälden ist, die für dasselbe ausgeführt wurden. Das herrliche Bild liefert zugleich den Beweis, daß auch die Colonaden zu monumentalem Schmuck geeignet ist, wenn sie, wie es hier der Fall, auf einer richtigen Berechnung der Entfernung des Bildes vom Zuschauer beruht. Von mehreren Portraits aus dem königlichen Hause erwähnen wir das der verstorbenen „Prinzessin Wilhelm mit ihren Kindern", des „Prinzen Wilhelm" und der „Fürstin von Liegnitz". An diese reihen sich in chronologischer Folge eine „Madonna" (im Besitze des Prinzen von Preußen) und ein großes Altarbild für die gothische Kirche zu Schulzendorf, bestehend aus den drei Figuren „Christus, Maria und Johannes" in colossaler Größe. Zwei einfache Figuren, „die Poesie" darstellend, und ein Familienportrait, die „Prinzessin Alexandrine von Mecklenburg mit ihren Kindern", waren die letzten Arbeiten in Berlin.

Mit dem Amtsantritte zu Düsseldorf beginnt die vierte Periode. Hier war sein erstes Werk eine Composition für den Baron von Ampach, die derselbe später dem Dom zu Naumburg vermachte. „Christus unter den Pharisäern"; es folgte die „Wagner" und Göthes Wilhelm Meister, die „Christnacht" und dann die „drei Evangelisten", über lebensgroße Figuren, die als Altarbilder in der neuen Werder'schen Kirche zu Berlin bestimmt; darauf „Christus am Oelberg" und „Christus mit den Jüngern zu Emaus". In der Zwischenzeit wurden auch die Bildnisse „Immermanns" und „Mendelssohns", sowie der „beiden Kinder" des Directors vollendet. Im Auftrage des Prinzen Friedrich malte der Meister sodann die Portraits „Seiner königl. Hoheit und der beiden Prinzen zu Solms" auf einem Bilde. Das nächstfolgende ist durch den vom Kunstverein ausgegebenen Stich „Christus im Schooße der Maria" bekannt geworden; die Kirche zu Dülmen besitzt das Original. Eine „Mutter Gottes" malte Schadow als Geschenk für das Kloster der barmherzigen Schwestern zu Coesfeld, dann die „Heroiden mit dem Haupte des Johannes", und hierauf das große Gemälde „die Klugen und thörigten Jungfrauen" für das Städel'sche Institut zu Frankfurt. Nach Vollendung dieses großen Werkes malte er eine „Himmelfahrt Maria" (Altarbild zu einer Pfarrkirche zu Aachen), die „heilige Hedwig" (durch Nachbildungen im Kupferstich weit verbreitet), ferner die „Parabel vom verlornen Sohn", den „guten Hirten" (im Besitze des russischen Thronfolgers) und die bekannte große Composition „der Dankt des Lebens" (im Besitze des Königs Friedrich Wilhelm IV.). Diesem großartigen Kunstwerke folgte die noch bekanntere, große Trilogie „Himmel, Hölle und Fegefeuer", womit der Meister noch jetzt beschäftigt ist.

Außer vorgenannten Gemälden existiren eine große Menge Handzeichnungen des Meisters, darunter ein „Entwurf zu dem hohen Chorbild", der theilweise durch Nachbildungen bekannt und verbreitet ist.

Die Feier des Schadow-Festes begann am Sonntag den 29 November mit einer glänzenden Fackelretraite vor dem Hause des Gefeierten sang die Künstler-Liedertafel: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" und „An die Künstler" von Mendelssohn. Der Jubilar stand am Fenster und antwortete auf das ihm dargebrachte Lebehoch in herzlichen Worten, mit so kräftiger Stimme, daß alle Anwesende sich freuten über dies Zeichen der Genesung von einer längere Zeit bereits andauernden Kränklichkeit. Am Morgen des Jubiläumstages wurde zunächst die seitens des Gemeinderathes zum Andenken an die Feier wie an die Verdienste des Directors beschlossene Namensänderung der Steaße, wo der Meister wohnt, des „Steinwegs", vollzogen, auf den neuangebrachten Schildern prangte der Name „Schadow Straße", von einem frischen Kranze umgeben. Nachdem dasselbe sich die sämmtlichen städtischen Behörden, die Vertreter der Akademie, die Künstlerpresse, die auswärtigen Deputationen ꝛc. ꝛc. zur Gratulation in das Haus des Jubilars. Es wurde ihm als Gedenkbuch der Feier ein überaus prächtiges Album überreicht, welches „ihrem Meister Herrn Director Dr. Wilhelm von Schadow die Künstler Düsseldorfs zum 30 November 1851" angefertigt. Der Vorsitz „Künstler Düsseldorfs" galt im weiteren Sinne, denn die in Dresden und Frankfurt residirenden ehemaligen Schüler hatten auch beigesteuert. Außer dem mit ebengenannter Inschrift versehenen eleganten Titelblatt von Scheuren umfaßte das Gedenkbuch etwa 80 Handzeichnungen in Tusche, Sepia, Kreide, Bleistift, Aquarell- und Honiggarben, meistens im größten Folio formal. Der Deckel von Pergament hatte noch umfangreiche künstliche Ornamente nach Zeichnungen von Rudolf Wiegmann, in Metall mit galvanischer Vergoldung ausgeführt.

Abends 6 Uhr begann die Festlichkeit im Geisler'schen Saale, woran über sechzehnhundert Personen theilnahmen. Beethoven's 8te Symphonie diente als Ouverture: es folgte ein Festspiel, das in dramatischer Form die Verdienste Schadow's als Directors wie als schaffenden Künstlers an den Tag legte. Die einfache Idee war: Auf der Tropze vor dem Galleriesaale (die betreffenden Decorationen war durch Achenbach's Meisterhand gemalt) erscheint St. Lucas, der Apostel und Schutzpatron der Maler, zu sehen, wie nach achtzehn Jahrhunderten die Kunst beschaffen sei. In einem Dialoge mit dem nach ihm entstandenen Menschenalter vertritt der Heilige das Princip der Ideale, der Kraftfülle und der realen Kunst, der Streit wurde durchgeführt, als der Reihe nach ein Historienmaler, ein Genremaler und ein Landschaftsmaler erschienen, welche alle den Ursprung ihrer Schaffens von Meister Schadow herleiteten und dem Heiligen zum Beweise drei lebende Bilder vorführten, „die Fons vitae", „die Anbetung der Hirten" und „die klugen und thörigten Jungfrauen". Im Nachspiel sprachen die Repräsentanten der verschiedenen Kunstzweige, selbst der Genauer der realen Richtung des Weshalb, der Warum?, über Anerkennung für sein Streben und seine Werke aus. Beifall ohne Ende belohnte die ganze geistreiche und schöne Aufführung. Nach demselben wurde ein von unserm ehrenwerthen Musikdirector Ferdinand Hiller in Paris verfaßter und componirter „Gruß und der Feier" in gemüthlichen Chor vorgetragen. Bei dem nunmehr beginnenden Fest mahle galt ein Trinkspruch „dem Director von Seiten der Künstlerschaft" (durch Professor Hildebrandt ausgebracht), ein zweiter „dem Ehrenpräsidenten von Seiten des Curatoriums". Einen besonders freundlichen Gruß überbrachte ein Mitglied der Deputation aus Cöln, den die Gesellschaft mit einem „Alaaf Cöln" erwiderte. Auch der anwesende Bonbaumeister Zwirner nahm das Wort. Die erwiesenen Ehren Schadow's berührte in klarer Darlegung die Anfänge und Fortschritte der hiesigen Künstlerschule,

Digitized by Google

sie provisorisch den Lehrern der Akademie, wie den verschiedenen Meistern das Verdienst, sehr viel zum Aufschwunge der Kunst beige tragen zu haben und forderte auf zu fernerem gemeinsamen Streben und zur Einigkeit in allen Kreisen in und außerhalb des künstlerischen Wirkens; dadurch habe Düsseldorf seine Bedeutung erlangt, und dadurch werde es noch eine viel höhere Bedeutung erlangen können. — Ein nach dem Essen folgender Festball hielt die sehr zahlreiche Gesellschaft noch bis lange nach Mitternacht vereinigt.

— Der Director der Königsberger Kunstakademie, Rosenfelder, hat eine Reise nach Italien unternommen, um dort bis zu Anfang des Sommers 1852 Studien halber zu verweilen.

— Nachdem Prof. Henkel in Berlin das „Portrait Mendelssohn's" für die Gallerie berühmter preußischer Gelehrten und Künstler vollendet, ist er nach Italien gereist, um in Rom das Bildniß des Papstes für eine hiesige hohe Person anzufertigen. Von dort wird er sich nach dem Orient begeben, wo er längere Zeit zu bleiben gedenkt. Dem Königl. hat er noch vor seiner Abreise das Kreuz der Ritter des königlichen Hausordens von Hohenzollern erhalten.

— Der besonders durch seine schönen Stiche nach Lauffer'schen Gemälden bekannte tüchtige Kupferstecher B. P. Gibbon in London ist am 5. September 1851 an der Schwindsucht gestorben.

— Der Bildhauer Afinger in Berlin, auf dessen treffliche Medaillonporträts Rauch's wir im vorigen Hefte aufmerksam machten, hat die seit vorigem Sommer auf Befehl des Königs unternommene Ausführung einer Marmorstatuette von Fräulein Rachel vollendet. Indem wir uns ein näheres kritisches Eingehen in dies vorzügliche Werk vorbehalten, erwähnen wir nur, daß dasselbe bereits Sr. Majestät überliefert worden und des Königs vollen Beifall erhalten hat.

— Wilhelm von Kaulbach ist von der k. k. Akademie der schönen Künste zu Mailand zum ordentlichen, Peter von Cornelius von der zu Florenz zum Ehren-Mitgliede ernannt worden.

— Als Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen hat Prof. Kiß nach der Aufstellung der großen Friedrich Wilhelms-Statue in Königsberg vom Gemeinderathe dieser Stadt das Ehrenbürgerrecht mit einem sehr schmeichelhaften Begleitschreiben erhalten.

2. Album für Neuigkeiten aus der Kunstwelt.

— Die nach dem Roger'schen Modell ausgeführte Bronzestatue Rembrandt's ist in der Giesserei von J. Enthoven in Amsterdam gegossen worden. Sie wiegt gegen 8000 niederländische Pfund.

— Der Ministerialrath Hr. Kugler in Berlin ist mit einer „Gesammtausgabe seiner Werke" beschäftigt, in welche mit Ausnahme seiner größeren kunstgeschichtlichen Werke seine sämmtlichen ästhetischen, dramatischen, heiterstylistischen u. s. w. Arbeiten aufgenommen werden sollen. Auch will der Verfasser diese „Gesammtausgabe" mit eigenhändigen Illustrationen versehen.

— Das bekannte, im Besitz des Consul Schletter in Leipzig befindliche Bild „Napoleon in Fontainebleau" von Paul Delaroche ist in Wien, wo es von der „Gesellschaft für schöne Künste" ausgestellt war, von mehr als 50,000 Personen besucht worden und hat eine Summe von 25,000 Fl. Eintrittsgeld eingebracht.

— Der Dombauverein zu Schwerin hat vom Könige von Preußen ein Jahresgeschenk von 100 Thalern auf 10 Jahre erhalten.

— Die Cotta'sche Buchhandlung bereitet eine illustrirte Ausgabe der „Frauen" mit Stichen und Holzschnitten nach Compositionen von E. Steinle in Arnsberg vor. Die ersten Lieferungen sollen im Anfange des künftigen Sommers ausgegeben werden.

— In Stockholm ist eine Subscription zur Aufstellung einer „Reiterstatue König Carl Johann's" eröffnet worden. Der Guß der Statue wird nach dem von dem Schwedischen Bildhauer Fogelberg in Rom gefertigten Modell in der Königl. Giesserei zu München ausgeführt.

— Die Ausstellung der acht colossalen Marmorgruppen, welche den „Untergang eines jungen Kriegers durch die Minerva" darstellen und für die Pfeiler der Schloßbrücke in Berlin bestimmt sind, hat sich nun doch bis in das neue Jahr hinein verzögert, obschon die meisten derselben wie z. B. die beiden vom Prof. Drake ausgeführten bereits seit länger als einem halben Jahre vollendet sind. Auch die symbolischen Ornamente der Pfeilerfüße in Medaillonform, welche vom Thierbildhauer Wilh. Wolff modellirt wurden, sind fertig, so daß nun wohl die Aufstellung der Gruppen im Frühjahr als sicher anzunehmen ist.

— Dem Kupferstecher Ad. Jansen in Düsseldorf ist von dem Könige von Preußen für die Dedication und Ueberreichung seines Stichs nach Hasenclever's „Examen aus der Jobfabe" die große goldene Medaille für Kunst ertheilt worden.

— In der lithographischen Anstalt von Winkelmann in Berlin ist ein Album, bestehend aus einer Auswahl von ausgezeichneten chromolithographischen Drucken, die aus der Winkelmann'schen Anstalt hervorgegangen sind, zusammengestellt worden, mit der ausdrücklichen Bestimmung, es als Geschenk Sr. Majestät dem Könige zu überreichen.

— Bekanntlich soll der bisher offene Eingang, welcher die Freskenhalle mit der innern Freitreppe des alten Museums in Berlin verbindet, durch eine colossale Bronzethür verschlossen werden, welche 18 Fuß hoch und 10 Fuß breit werden wird. Es wird an dieser Thür nun bereits 3 Jahre gearbeitet. Die Modellirung der Ornamente, sowie den Guß der Thüre hat der Thierbildhauer Wilhelm Wolff auszuführen. Indeß ist, soviel und bekannt, diese überlange Zögerung nicht auf Seite der ausführenden Künstler, sondern in administrativen Gründen zu suchen.

Kunstvereine und Kunstinstitute.

Bekanntmachungen.

1.

Berliner Kunstausstellung 1852

Die königliche Akademie der Künste bringt hierdurch zur öffentlichen Kenntniß, daß in Gemäßheit der Allerhöchsten Kabinetsordre vom 18. December 1849 die Ausstellung von Werken lebender Künstler im königl. Akademiegebäude hierselbst am 1. September 1852 eröffnet und am 31. October geschlossen werden wird. Indem die Akademie die Bekanntmachung der speciellen Programme dieser Ausstellung sich vorbehält, macht sie die geehrten Aussteller schon jetzt darauf aufmerksam, daß

1) die Einsendung der für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke vor deren Eröffnung um so nothwendiger ist, da der Bericht der Akademie über die den Ausstellern vorzüglichen Kunstwerke zu ertheilenden goldenen Medaillen bereits in den ersten Wochen der Ausstellung erstattet werden muß;

2) daß die in diese Ausstellung aufzunehmenden Kunstwerke, auch wenn dieselben durch Vermittelung von Commissionairen oder Kunsthandlungen oder aus dem Lager der letzteren an die Akademie abgeliefert werden, mit einem schriftlichen Attest der Künstler selbst versehen sein müssen, daß dieselben für diese Ausstellung bestimmt sind.

Berlin, den 27. October 1851.

Directorium und Senat der königl. Akademie der Künste.
Prof. Herbig, Vice-Director.

Digitized by Google

2

Preisaufgaben der päpstlichen Akademie der schönen Künste zu Bologna.

Die Preisaufgaben, welche die päpstliche Akademie der schönen Künste zu Bologna an die Künstler aller Nationen gestellt hat, sind folgende:

1) In der Architektur: Der Entwurf eines für Abend- und Tag-Vorstellungen eingerichteten Theaters in einer für eine Stadt von 80,000 Einwohner passenden Größe. Die Hauptansicht des Gebäudes, der Grundriß desselben, so wie die Pläne der einzelnen Hauptstheile sind auf große Bogen zu zeichnen; außerdem die verschiedenen räumlichen Verhältnisse, sowohl der Bühne, Maschinerie u. s. f., so wie des Orchesters, der Logen u. s. w. in perspectivischen und anderweit eine Kostenberechnung nebst der Darstellung des Systems, welches der Künstler seinem Plane zu Grunde gelegt, beizufügen. Der für den besten Entwurf ausgesetzte Preis beträgt 720 Frks.

2) In der Skulptur: Das Modell einer für einen fürstlichen Garten passenden Fontaine. Geringste Höhe des Modells 3 Fuß; Preis für das beste Modell 300 Frks.

3) In der Malerei: Eine Episode aus den Kreuzzügen „die ersten Kreuzfahrer, Durch siegen". Das Bild muß in Oel auf Leinwand gemalt und mindestens 5 Fuß hoch und 7 Fuß breit sein; Preis für das beste Gemälde 960 Frks.

4) In der Kupferstecherkunst: Ein Stich nach einem Gemälde einer guten Künstlers, das entweder noch nicht oder ungenügend nachgestochen worden und wenigstens eine Ganz- oder mehrere Halbfiguren enthält. Die Einsender haben ein Attest darüber beizubringen, daß die eingesandten Stiche noch nicht veröffentlicht oder zu ähnlichem Zwecke in letzter Zeit öffentlich ausgestellt waren. Der Sieger verpflichtet sich, an die Akademie sunfzehn Platten-drucke vor der Schrift zu liefern, wozegen es ihm gestattet ist, auf der Platte die Preisertheilung des Stichs zu verzeichnen. Der ausgesetzte Preis für den besten Stich beträgt 300 Frks.

5) In der Handzeichnung: Eine Composition darstellend „Alzibyho den rasenden Roland besiegt". Die Zeichnung muß auf einem Bogen von 68 Centimeters Höhe und 90 Centimeters Breite inclusive Rand ausgeführt sein. Der für die beste Composition ausgesetzte Preis beträgt 500 Frks.

Der letzte Ablieferungstermin läuft mit dem 30. Juni 1852 ab, bis zu welchem Tage die Concurrenten ihre Werke an den Secretair der Akademie einzusenden haben.

Jedes Werk ist mit einem Motto zu versehen, mit welchem auch das Begleitschreiben bezeichnet sein muß, worin des Künstlers vollständige Adresse und Wohnort vermerkt ist.

Nur die Begleitschreiben der Sieger werden geöffnet, die anderen dagegen unerbrochen nebst den eingesandten Arbeiten an die betreffenden Künstler zurückgesandt.

3.

Kunstauction in Florenz.

Am 1. Mai und den folgenden Tagen des Jahres 1852 wird in Florenz und zwar im Palast Rinuccini in der Wohnung Fonduci di Santo spirito A. 2011 eine zahlreiche und gewählte Gemälde-Galerie, einer der ältesten und angesehensten toskanischen Familien angehörig, im Licitationswege verkauft werden. Diese Galerie zeichnet sich besonders aus durch eine kostbare und seltene Sammlung von Tafelgemälden der ältesten und berühmtesten Künstler, wie Cirivelli ꝛc., die für die Geschichte des Wiederaufblühens der schönen Künste in Italien sehr interessant ist. Sie enthält nebstdem eine große Anzahl Gemälde — von unbestreitbarer Authenticität — der größten Maler von verschiedenen Schulen, als: Raffaello, Domenichino, Carlo Dolci, Tiziano, Tintoretto, Correggio, Salvator Rosa, Pussino, Pandolfo Reschi, Lucca Giordano, Giovanni da S. Giovanni, Bassano, Fornì, Menga ꝛc. ꝛc.

4

Kunstunterstützungen des westlichen Cyklus für 1852

Der westliche Kunstvereinscyklus hat beschlossen, auch im Jahre 1852 regelmäßig folgende Kunstausstellungen zu veranstalten und dafür dieselben alle namhafte Künstler ergebenst ein, dieselben mit genannten Werken zu unterstützen und zu beschicken. Die Vereine tragen die Kosten der Fracht für die Hin- und Rücksendung, für alle pünktlich eintreffenden Kunstwerke, innerhalb der Grenzen Deutschlands, und unter den im Programm vom 15. Nov. 1851 (1. Dec. 1850), ausgesprochenen Bedingungen.

Die Ablieferungstermine sind für Hannover der 15. Febr. 1852 unter Adresse des Herrn Hofbaumeister Vogell; für Halberstadt der 30. März u. Adr. des Director Lucanus; für Magdeburg der 1. Mai u. Adr. des Herrn Dr. Schneider; für Halle der 1. Juni u. Adr. des Herrn Dr. Bieber; für Görlitz der 1. Juli u. Adr. des Herrn Director Boost, für Braunschweig der 1. August u. Adr. des Herrn Architekt Wunstrau; für Cassel der 1. Sept. u. Adr. des Herrn von Schmerfeldt.

Da auf den Ausstellungen im Jahre 1851 im Ganzen um 50,000 Thlr. für Kunstwerke angegangen ist, so ist auch im Jahre 1852 eine für die Künstler höchst günstige Concurrenz zu erwarten.

Halberstadt, den 20. Nov. 1851.

Für den westlichen Kunstvereinscyklus
der Hauptgeschäftsführer
Dr. Fr. Lucanus.

Kunstkritik.

1.

Album Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Baiern, von deutschen Künstlern gewidmet am 9. October 1850. Mit specieller Königlicher Genehmigung in der Originalgröße theils auf Kupfer oder Stahl, theils auf Stein abgebildet und herausgegeben von der K. B. priv. Kunstanstalt von Piloty und Löhle in München. (Erstes Heft mit 6 Blättern. Preis 5 Thlr.)

Bereits im ersten Hefte der „Deutschen Kunstzeitung" (S. 24: Album für Kunstfreunde aus der Kunstwelt) erwähnten wir des großen Albums, welches die Künstler dem Könige Ludwig als ein Zeichen ihrer Anerkennung und Dankbarkeit überreicht haben. Wir haben jetzt, wo dies in seiner Art einzig dastehende Prachtwerk — ein Nationalwerk im höchsten Worte sinne, weil der Kern der deutschen Künstler daran mitgearbeitet — durch die K. B. privilegirte Kunstanstalt von Piloty und Löhle in einer dem Original durchaus würdigen künstlerischen Weise vervielfältigt und dadurch allen Kunstliebhabern zugänglich gemacht wird, noch einmal Gelegenheit, darauf zurückzukommen. Indem wir im Uebrigen auf die ersahnte Notiz im ersten Hefte verweisen, bemerken wir nur, daß die Größe des Originalalbums 26½ Zoll Höhe bei 20 Zoll Breite beträgt und daß die Reproduction desselben genau in derselben Größe sowohl im Ganzen wie der einzelnen Blätter ausgeführt wird. Und nicht nur die letztere, d. h. der eigentliche Inhalt des Albums, sondern auch der mit einer ungemeinen künstlerischen Pracht durch reiche Vergoldungen und Brillanten geschmückte Sammetdeckel desselben soll in täuschender Nachahmung durch Chromolithographischen und Bronzedruck wiedergegeben werden. Auf viele Einzelheiten näher einzugehen, behalten wir der Besprechung der Hefte selbst vor. Jener ist noch über das Originalalbum und dessen künstlerische Bedeutung zu bemerken, daß über 200 deutsche Künstler, und nicht nur Münchener, sondern auch Düsseldorfer, Dresdener, Berliner u. s. w. Blätter zu demselben geliefert haben,

Digitized by Google

nun daß noch fortwährend, besonders von den im Auslande sich aufhaltenden deutschen Künstlern, Beiträge einlaufen. Wir heben aus der großen Zahl derselben folgende bekannteren Namen heraus: A. Achenbach, Wendemann, Bürkel, v. Cornelius, Flüggen, Förster, Hasenpflug, Herwegen, H. v. Heß, Pet. v. Heß, Jäger, Hübner, v. Kaulbach, v. Klenze, Königk, Kreling, Reber, Oberbeck, Pescheck, Pilotty, Graf Poccei, Riedel, Rietschel, Rottmann, Schnorr, Schnorr von Carolsfeld, Schrader, Schwanthaler, von Schwindt, Spengel, Steinbrück, Stähler, Vermeersch, Voltz, Zimmermann, Zwengauer u. s. w.

Was die Herausgabe des Albums betrifft, so beabsichtigt die oben erwähnte Kunstanstalt die einzelnen Blätter, wie schon bemerkt, in der Originalgröße und nach Maßgabe der künstlerischen Behandlung derselben theils auf Kupfer oder Stahl, theils auf Stein, mit Anwendung von bewährtem Verfahren vervielfältigen zu lassen und Farbendrucke, abbilden und in Lieferungen von je 6 Blättern erscheinen zu lassen. Alle Blätter sind in halb Colombierformat oder 2 Fuß hoch und 1½ Fuß breit. Am Schlusse jeden Jahrgangs, der etwa 6 Lieferungen enthalten soll, wird eine Uebersicht der im Laufe desselben erschienenen Abbildungen, sowie mit der letzten Lieferung des Ganzen ein Generalinhalt des Gesammtwerks ausgegeben werden. Die meisten der in München selbst anwesenden Künstler, welche diese Beilage für das Album gütigst haben, werden die Copien ihrer Blätter entweder selbst ausführen oder doch unter eigner persönlicher Leitung ausführen lassen; ein Umstand, der im Verein mit der bekannten künstlerischen Praxis der Piloty-Löhle'schen Kunstanstalt für die künstlerisch ausgezeichnete Vollendung des Ganzen eine sehr Garantie bietet.

Zu Bezug auf die den Abnehmern sehr bequem gestellten Subscriptionsbedingungen verweisen wir auf die dem gegenwärtigen Hefte beigelegten Prospecte der genannten Kunstanstalt.

Wir gehen nunmehr zu der Beurtheilung des vorliegenden Ersten Heftes des Ersten Jahrganges*) selbst über. Es enthält sechs Blätter, nämlich:

1. „Huldigung. Allegorie auf König Ludwig", Grauvignirung von Wilhelm von Kaulbach, in Kupfer radirt von Alexander Strähuber. — Die Composition, welche den königlichen Sänger in kräftiger Mannesgestalt darstellt, wie er mit erhobener Rechten die am Fuße eines den Heroen der imitierischen Kunst, Raphael, Titian, Dürer, Angelo, gewidmeten Denkmals sitzende Muse der Kunst zu sich herumwirft, während im Hintergrunde, von Strahlenkränzen umgeben, die großartigen Schöpfungen des Königs als prophetische Zukunftsbilder erscheinen, wird durch die am Fuße des Blattes stehenden Distichen am besten erläutert. Sie lauten:

Trauernde Muse der deutschen Kunst, in die einige Armut,
Ward du gefüchtet, ach! bis zu dem Grabe der Kunst,
Aller heiligen Kunst; denn schöne Gestaltung des Lages
Weckte zum Dienste doch jungen und kraftlichen Schmuck.
Siehe! da ward die vergönnt, in das begeisterte Auge
Eines Sängers zu schaun, reicht die ein König die Hand;
Und du folgst ihm, der Hoffnung voll, der freien Gemeinheit,
Daß sie die Heimath nun heimischer werde als je.

Bei dieser rein allegorischen Darstellung war unserer Bedürfnis eine durchaus ideale Auffassung am rechten Ort. Denn so sehr wir uns sonst gegen jene falsche Idealität sträuben, welche die leeren Schönheitsideen des Zeitalt auf das Gebiet individueller Charakteristik verpflanzt, so soll halten wir an der Ueberzeugung, daß, wenn irgendwo, dieser allgemeine Idealismus in der Sphäre der Symbolik und Allegorie gerechtfertigt erscheint. Kaulbachs Composition bewährt, daß der Künstler nicht müder Ansicht theilt. Hier ist, selbst in der Gestalt der Muse, von idealer Auffassung nichts zu bemerken; und wir müssen gestehen, daß dieser Umstand einigermaßen störend ist. Denn die Darstellung macht dadurch mehr den Eindruck einer Scene aus dem wirklichen Leben, weil es und nicht zu Sinne will, daß diese gebrungene Weib mit der Adlernase und den derben, offenen Zügen eine Muse und überdies eine Muse der Kunst im Allgemeinen sein soll. Dieser Eindruck wird durch die allegorischen Attribute und die ideale Gewandung des Königs, in dessen Gestalt eine größere Individualisierung an sich viel mehr gerechtfertigt ist, nur verstärkt, sondern gerade damit in eine Art von Widerspruch; und dieser ästhetische Widerspruch wirkt störend. Wir gebören nicht zu denen, welche aus ihrer Verehrung für die großen Meister der Kunst einen blinden Kultus machen und alle ihre Werke, nur weil sie die übrigen sind, quand même billigen. Wir sagen daher offen, und eben weil wir Kaulbach so sehr hoch stellen, weil die Anforderungen an ihn nicht mit dem gewöhnlichen Maßstabe zu bestimmen sind, daß jene Composition unsern Beifall nicht hat. Abgesehen von der Composition ist die Sorgfalt und Gewandtheit der Ausführung durchaus anzuerkennen. Indessen können wir uns auch in dieser Beziehung einer Bemerkung nicht erwehren, nämlich in Rücksicht auf die technischen Mittel, welche man hier angewandt hat. Es ist eine Radirung. Allein der eigentliche Charakter der Radirung ist dieser Zeichnungsmanier wenig angemessen. Das entsprechendste Mittel zu dieser kräftigen, in freien, derben Linien und breiten Strichlagen sich bewegenden Zeichnung hätte ohne Zweifel der Holzschnitt dargeboten. Denn die Radirung wird in solchen Fällen stets eine gewisse Rückstrenheit und Sattelhaftigkeit behalten, welche bei aller Sorgfalt und technischen Praxis nicht zu vermeiden ist. Die Hinsehung, welche die in der Beziehung tüchtige Kunstanstalt von Piloty und Löhle bei Herausgabe dieser trefflichen Blätter bewies, ermuthigt uns zu dem Wunsche, daß sie von ihrem im Prospect angedeuteten Prinzip, nämlich nur Kupfer, Stahl und Stein als technische Reproductionsmittel anzuwenden, im Interesse dieses ausgezeichneten Werks wenigstens in allen jenigen Fällen abgehen werde, wo es sich um Reproduction einer Darstellung handelt, die wie die vorliegende in dem strengen und großartigen Charakter der freien Handzeichnung ausgeprägt ist*). Hiezu gerade ist der Holzschnitt wie geschaffen und es bedarf zum Beweise dessen nur eine Hinweisung auf die alten Meister, wie Dürer, Holbein, Schroffelin, Burgkmair u. s. w., sowie auf einige neuere Werke in diesem Genre, wie beispielsweise die Dedrerische Bibel, in welcher die Kaulbach'schen Zeichnungen doch noch einen ganz andern Effect machen, weil sie in Holz geschnitten sind.

2. „Die deutschen Künstler-Studien zu Rom und ihre Berufung nach München durch König Ludwig", Tuschzeichnung von Jul. Schnorr v. Carolsfeld, Steinzeichnung von Plochhorst. — Die auf dem ersten Blatt in Aramer dargestellte Muse der Kunst ist dem Winke des Königs gefolgt. An seiner Hand, aus der sie die Leier genommen, schreitet sie heiter lächelnden Angesichts daher und blickt auf die zu ihren Füßen versammelten um in ehrigem Arbeiten begriffenen Künstler hin, an welche sich jetzt der Ruf des Königs richtet. Trotzdem daß der König hier statt im idealen Gewande mit dem Königsmantel geschmückt dargestellt ist, machen doch diese beiden Gestalten einen viel idealeren Eindruck, als auf dem vorigen Blatte. Dagegen liegt in der Gruppirung der Künstler einmal Gezwungenes, besonders in der Wendung der Köpfe, welche allerdings rücksichtlich der Stellung der im Mittelgrunde befindlichen Gruppe des Königs und der Muse manche Schwierigkeiten darbieten mußte, wenn man — was hier der Portraitähnlichkeit wegen nöthig war — die Gesichter erkennen sollte. Im Hintergrunde erscheinen über die Baudenkmäler Roms hinaus wie im fernen Nebel der Zukunft die „Bavaria" mit der sie umgebenden „Ruhmeshalle". Abstrahiren wir von der Composition, die ihrer Natur nach, wie überhaupt bei allen allegorischen oder,

*) Nachdem der Redaction des gegenwärtigen Heftes der „Kunstzeitung" bereits geschlossen war, gingen uns die eben erschienenen Hefte 2 und 3 des Ludwig Albums zu. Wir bedauern, dieselben nicht mehr in unserer Besprechung ziehen zu können und behalten uns ein nähreres Eingehen in ihren künstlerischen Inhalt bis zum nächsten Hefte der „Kunstzeitung" vor. Im Allgemeinen bemerken wir, daß die 2 mit Blättern uns bereits deuten neuen Hefte denselben und deren Text aus der dem gegenwärtigen Hefte der Kunstzeitung beigegebenen Prospecten zu ersehen sind, in Rücksicht auf künstlerische Ausführung den Blättern des ersten Heftes keineswegs nachstehen, vielmehr einzelne darunter — besonders was den compositionellen Lein- und Farbendruck betrifft — durch materische Wirkung jener noch übertreffen. Sie viel leuchtet unwidersprechlich aus den bis jetzt veröffentlichten 18 Blättern hervor, daß die Kunstanstalt von Piloty und Löhle mit dem ernsthaften Willen und ohne Rücksicht auf die sehr erheblichen Opfer bestrebt ist, das Unternehmen in einer durchaus künstlerischen Form zu Stehen treten zu lassen; und wir sehen deshalb nicht an, diesen ernsten Streben unsere verdiente Anerkennung zu zollen. D. Red.

*) Wir erhalten die Versicherung, daß hier auch gerichen worde und daß die Kaulbach'sche Composition auf ausdrücklichen Wunsch des Meisters auf Kupfer radirt wurde. Es bedarf übrigens wohl keiner besondern Erwähnung, daß wir der Radirung Strähubers als einer solchen vollkommene Berechtigkeit wiederfahren lassen, und daß es sich hier nur um eine principielle Frage handelt. D. Red.

Digitized by Google

noch allgemeiner ausgedrückt, tendenziösen Darstellungen, zu keiner rechten Freiheit der künstlerischen Bewegung gelangen kann, so ist über die sonstige technische Ausführung, sowohl was die Steindruckung als was den in drei Tonplatten hergestellten Druck betrifft, nur Gutes zu sagen. Die ungemein exacte Behandlung der Tonabstufungen, die unverkennbare Sorgfalt in der Berechnung des künstlerischen Effekts ist rühmlichst anzuerkennen; wenn wir auch bei diesem Blatte, jedoch nicht so unbedingt als bei dem vorigen, die Ueberzeugung aussprechen müssen, daß sich dasselbe sowohl der Manier als der Composition nach mehr für den Holzschnitt als für die Lithographie geeignet haben würde. Wenn es der Radirung aus diesem Grunde an Saftigkeit gebricht, so entbehrt die Lithographie in gleichem Falle die durch feine künstlichen Holzschnittel, wie verschiedenen Tonplatten u. s. f., ganz zu erreichende Kraft und Charakterbestimmtheit, welche dem Holzschnitt eigen ist.

3. „Die Flucht nach Egypten". Kavalettigemälde von Heinrich von Heß. Stahlstich von A. Schultheiß. — Die Auffassung des Sujets ist neu. Die heilige Familie, geleitet von Engeln, welche die Symbole des Christenthums tragen, befindet sich auf einem Kahn, dessen Ruder Joseph führt. Es ist Nacht. Das Christkindlein, das Kreuz in der Rechten, ist auf dem Schooße Mariä eingeschlafen; diese, in der Mitte des Kahns auf einem Ballen sitzend, sieht mit innerster Liebe auf dasselbe herab. Erhellt wird die Scene nur durch den Heiligenschein Mariä und durch die leuchtenden Symbole, besonders durch das brennende Herz, welches die Engel tragen. Das Bild ist religiös im engern Sinne des Worts, d. h. confessionell katholisch und darf daher auch nur von diesem Gesichtspunkte aus beurtheilt werden. Dies vorausgeschickt, müssen wir sagen, daß die Gemeinsinn bei aller Einfachheit oder vielmehr durch ihre Einfachheit einen sehr wohlthuenden, innlich reinen und wahrhaft erbebenden Eindruck macht. Viel trägt dazu allerdings die ausgezeichnete technische Ausführung bei. Selten ist uns ein Stahlstich zu Gesicht gekommen, der mit solcher Meisterschaft in der Technik einen so vollendet künstlerischen Effect macht. Als besonderen Vorzug des Blattes möchten wir die schöne Harmonie hinstellen, welche zwischen der durch kräftige entschiedene Linien und Strichfugen hervorgebrachten Energie der eigentlichen Zeichnung und der durch die gedämpftesten Töne bewirkten Weichheit und Saftigkeit der allgemeinen und localen Tönung herrscht. Von Seiten der Technik betrachtet ist dieß Blatt, wenn nicht das vorzüglichste, so doch einer der vorzüglichsten des ersten Heftes.

4. „Scene bei Vitry le français nach der Schlacht bei Arcis sur Aube", Oelgemälde von Peter von Heß und Stahlstichausführung von Friedr. Bolz. — Ebenfalls ein treffliches Blatt. Auf die Composition, welche äußerst lebendig bewegt ist, können wir hier ihres sachlichen Inhalts wegen nicht näher eingehen, weil uns dies zu weit führen würde; es genügt dem Leser zu wissen, daß der Künstler, welcher vielleicht schaf, Peter von Heß, einer der bedeutendsten Schlachtenmaler der Gegenwart ist. Rücksichtlich der lithographischen Ausführung, welche mit zwei Platten, d. h. mit aufgetragen Tuschen bewirkt ist, wozu der Ton des chinesischen Papiers als dritter hinzukommt, müssen wir auch hier die große Accuratesse der Technik anerkennend erwähnen, wie denn überhaupt sämmtliche Blätter dieses Heftes, von dies ein für allemal zu sagen, in Bezug auf die Technik und die künstlerische Praxis nicht nur tadellos sind, sondern in mehrfacher Beziehung einen entschiedenen Fortschritt in diesem Fache documentiren.

5. „Wiehheerde an der Benediktenwand in Oberbaiern", Oelgemälde und Steinzeichnung von Friedr. Bolz. — Der künstlerische Effect, der ein Bild als solches auf den Beschauer hervorbringt, ist stets das Product zweier Factoren, der Composition und der technischen Ausführung. Hier kommt aber noch ein drittes Moment, was häufig genug übersehen wird und das wir dabei speciell anbeuten wollen, weil es gerade ein Charakteristisches Merkmal des gegenwärtigen Blattes ist. Eine Composition kann gut sein und doch keinen günstigen Eindruck hervorbringen, nämlich wenn die technische Ausführung mangelhaft ist. Umgekehrt kann letztere vortrefflich sein und das Bild wird dennoch wegen der fehlerhaften oder unbedeutenden Composition ohne künstlerische Wirkung bleiben. Dies ist an sich einleuchtend und bedarf keines Beweises. Allein es giebt einen dritten Fall, in welchem trotz der guten Composition und trotz der vortrefflichen Ausführung das Bild wirkungslos ist, nämlich wenn eine Technik gewählt wird, welche der Manier der Composition nicht entsprechend ist. Wie es bei Oelgemälden z. B. keineswegs gleichgültig ist, in welcher Größe ein Bild ausgeführt wird, da die letztere zum Sujet in einem bestimmten, durch den künstlerischen Takt zu regelnden Verhältniß stehen muß, von welchem sodann auch die ganze Ausführung nicht nur in technischer, sondern auch in ästhetischer Beziehung abhängt, so müssen auch im Fache der reproductiven, graphischen Kunst — und fast noch mehr wie dort — die ästhetischen Beziehungen der Composition und deren Manier zu den angewendeten technischen Mitteln genau erwogen werden. Wie haben oben bereits bei Gelegenheit des ersten Blattes einen negativen Beleg für unsere Behauptung gehabt; das vorliegende Blatt giebt dazu einen ebenso positiven Beleg. Hier stimmen Composition und technische Mittel völlig zusammen und bringen dadurch einen wahrhaft künstlerischen, echt poetischen Eindruck hervor. In der That eignet sich die Lithographie durch ihre Weichheit und softtige Fülle in den Tönen vorzugsweise für die ländliche Landschaft, überhaupt für die Landschaft mehr als für die Figur. Wir kennen aus, daß der Künstler, welcher das Originalgemälde schuf, auch die lithographische Copie selbst ausgeführt hat und wir sehen darin einen großen Beweis seines künstlerischen Takts, daß er dazu gerade die Steinzeichnung gewählt hat. Das Blatt ist wirklich ausgezeichnet, besonders durch seine herrliche Stimmung, welche voller tiefer Naturpoesie ist. Wir sehen nicht an, von dem angegebenen Gesichtspunkte aus, dasselbe als das vortrefflichste des ersten Heftes zu erklären.

6. „Gegend von Pieve di Cadore, der Heimath Tizians", Oelgemälde von H. Heinlein. Steinzeichnung von Fr. Hohe. — Drei sehr Blatt ist ebenfalls mit Tonplatten ausgeführt und macht einen sehr materiellen Effect, der jedoch mehr nach technischer Seite hin als durch die eigentliche Zeichnung erreicht ist. Insbesondere bemerken wir in dem Vordergrunde einen Mangel an reichter Naturerung im Steinsichen, z. B. in der Fläche des Wassers, welche durch Anwendung von harten Kreuzschraffirungen, deren Richtung mit der Wasserfläche holler rechte Winkel bildet, ungemein steif ist. Man könnte dieses Wasser, sehr man nicht im Mittelgrunde einen kleinen Wasserfall, eher für eine dürre Sandfläche halten. Die andern Localsehne sind besser, wenn auch etwas zu allgemein gehalten. Vortrefflich wirkt die Abtonung des Hintergrundes in Rücksicht auf den Mittelgrund, obgleich der letztere in Bezug auf den Vordergrund in etwas gedämpfterem Ton gehalten und in der Zeichnung, z. B. in den Felsenpartien, markirter sein könnte. Der Druck des Blattes ist vortrefflich.

Indem wir so unsere Ansicht über den Inhalt des ersten Heftes dieses durchaus künstlerisch würdigen Unternehmens ausgesprochen, können wir nicht unterlassen, den Wunsch hinzuzufügen, daß die Herausgeber, in Anbetracht der unumgänglich nothwendig complicirten Schwierigkeiten, welche bei der Herstellung des Albums in künstlerischer wie besonders in technischer Rücksicht zu überwinden sind, den Muth nicht verlieren und in derselben ausgezeichneten Weise, wie sie begonnen, fortfahren mögen. In letzterer Beziehung ist allerdings durch die bekannte Solidität und Praxis der Kunstanstalt von Piloty und Löhle eine sichere Garantie geboten.

Sr.

2

Der Tod Gustav Adolphs bei Lützen. Holzschnitt nach der Originalzeichnung von A. Kirchner, gestochen von Eduard Kretschmar in Leipzig. Auf chinesischem Papier 1851 Größe des Stocks 23 Zoll hoch, 30½ Zoll breit. Preis 15 Thlr.

Die Beurtheilung des vorliegenden, in der an ausgezeichneten Werken so reichen Geschichte der neueren Holzschneidekunst dennoch in mehrfacher Beziehung ganz isolirt dastehenden Blattes ist deshalb schwierig, weil man, verführt durch die mehr und mehr industrielle Wendung, welche leider die Entwicklung dieser Kunst in der neuesten Zeit genommen, sich davon entwöhnt hat, die Werke derselben mit demjenigen streng künstlerischen Maßstab zu messen, welchen man bei der Beurtheilung ihrer Schwesterkünste, wie der Kupferstich, ja auch des Stahlstichs und der Lithographie, anzulegen nicht unterläßt. Wir stehen nicht an, die Gesinnung hiervon den produzierenden Künstlern beizumessen, welche, statt durch ein reges Interesse und eine praktische Betheiligung zur Förderung und künstlerischen Weiterführung dieser echt deutschen Kunst beizutragen, mit einer tadelnswerthen Gleichgültigkeit und einer allein aus Rücksichtnimmt der reichen Mittel des Holzschnitts entspringen-

Digitized by Google

den Geringschätzung darauf niederblicken. In Deutschland — denn auf Frankreich wie auf England hindert dieser Vorwurf keine Anwendung und es braucht zur Abwerbung bestehen nur der Gewöhnung von Namen, wie eines Horace Vernet, Grandville, Gavarni, Johannot, Valentin, Carl Girardet, Meissonnier, Bertall, Baron, Celestin Nanteuil; in England eines Thurston, Stothart, Harvey, Cruikshank, Landseer, Westall, Gilbert, Leslie, Wilkie, Maclise, Foreste und anderer ausgezeichneter Künstler ersten Ranges, von denen viele für den Holzschnitt mehre Tausende von vorzüglichen Zeichnungen auf den Stock selbst geliefert haben — aber, wie gesagt, in unserm lieben Deutschland schrint es, als ob die großen Meister der Kunst sich etwas zu vergeben glauben, wenn sie für den Holzschnitt arbeiten. Eine Originalzeichnung, das ginge noch allenfalls, aber ein Holzschnitt —!

Um so dankbarer müssen die Kunstfreunde den wenigen produzirenden Künstlern sein, welche dies thörichte und, wie bemerkt, nur auf Unkenntniß des wahren Charakters des Holzschnitts beruhende Vorurtheil verachtend, dem deutschen Holzschnitt durch eigene tüchtige Arbeiten eine Quelle der reichsten Entwicklung eröffnet haben.

Unter diesen steht J. Kirchhoff, der Zeit wie der Betrachtung nach, in erster Reihe neben Neureuther, Ludwig Richter, Pendemann, Hübner, Menzel, Schurer, Jäger und einigen wenigen Zeichnern der neuesten Zeit, die eine Ausnahme von der oben bezeichneten leidigen Regel machen. Es ist hier nicht der Ort, auf eine Charakteristik derselben einzugehen und wir erwähnen sie auch nur des guten Beispiels wegen: indessen fügen wir beiläufig hinzu, daß der Leser über den sinnbildreichen und einflußreichen Künstler in diesem Fache, Adolph Menzel, Näheres in der Rubrik „Erklärung der Kunstbeilagen" finden wird.

Was das vorliegende Blatt Eduard Kretschmars nach Kirchhoff's Zeichnung „Gustav Adolphs Tod" im Besonderen betrifft, so ist, wenn wir gerecht sein wollen, die eigentliche Zeichnung von dem Schnitt selbst bei der Beurtheilung durchaus zu scheiden. Wir erkennen in dem Umfange, das Kretschmar die mannigfachen und nicht überall verbreiteten Schwierigkeiten, welche die Manier der Kirchhoff'schen Zeichnung darbot, in so meisterhafter Weise zu überwinden verstand, kennen der gewaltsam Vorzüge vielen in seiner Art einzigen Blatter; und so kann man wohl sagen, daß selbst die in der Anlage etwa begründeten Mängel der Zeichnung nur dazu dienen, die Vollendung der ausführenden Technik zu noch hellerer Licht zu setzen. Das Verhältniß der Zeichnung zum Schnitt ist in der Beurtheilung des Holzschnitts überall ein so wichtiger Punkt, daß wir ihn nicht bei gegenwärtiger Gelegenheit näher ins Auge fassen sollten. Man kann im Allgemeinen drei Manieren der Holzschnittzeichnung unterscheiden: die erste, welche vorzüglich und ausschließlich in der alten Holzschneidekunst, insbesondere in den Meisterwerken eines Dürer, Burgkmair, L. van Leyden u. A. zur Anwendung kam, hält den Charakter der freien Handzeichnung in kühnen Conturen und kräftigen, breiten Strichlagen fest: die zweite, welche zuerst in England sich dem Wettstreit mit der Kunst durch Thomas Bewick eingeleitet wurde, nähert sich durch ihre Zartheit in den Tonlagen und die Detailirung in der Zeichnung der Kupferstichmanier; die dritte endlich, welche in der alten Holzschneidekunst, wiewohl nicht in dem Maße wie jetzt, theilweise durch die sogenannten kleinen Messer und vorzüglich durch Holdrin vertreten wurde, hat neuerdings in Deutschland durch Menzel eine eminente Entwicklung erfahren. Wir können sie die Mosaikmanier nennen. — Wenn wir nun auch weit davon entfernt sind, einer bestimmten Kunst durch ihre Technik selbst Grenzen setzen zu wollen, vielmehr der Ansicht sind, daß jede Kunst Mittel in ihr Gebiet ziehen darf, was sie durch ihre Mittel zu erreichen im Stande ist, so kann doch auch wieder angegeben werden, daß gewisse Darstellungsweisen einer bestimmten Kunst, ihren technischen Mitteln nach, vorzugsweise zugänglich und entsprechend sind. In solchem Verhältniß der technischen Mittel zu der Darstellungsmanier liegt am Ende der ganze Unterschied in dem Charakter der verschiedenen Künste begründet. Von diesem Gesichtspunkt aus muß kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die erste Manier dem Holzschnitt am adäquatesten ist und den ganzen Reichthum seiner technischen Mittel am deutlichsten und fegerechtesten zur Anschauung bringt.

Die Kirchhoff'sche Zeichnung des vorliegenden Blattes ist nicht in dieser Manier, wenigstens nicht ausschließlich, ausgeführt. Vielmehr vereinigt sie die drei verschiedenen oben angedeuteten Manieren, je nach dem Bedürfniß des beabsichtigten Eindrucks der verschiedenen Theile der Zeichnung, in sich. Man vergleiche z. B. den Reiter, in dem Vorzüglich erhaltenen Vordergrund der rechten Seite mit der leichten, aber detaillirten Luftmanier und diese wieder mit der Struppe des sterbenden Königs im Mittelgrunde, so wird man diese Unterschiede wohl herausfinden. Für den Holzschneider lag also die nächste Schwierigkeit darin, diese verschiedenen Zeichnungsmanieren mit einander in Harmonie zu bringen, und diese Aufgabe hat Kretschmar vollkommen gelöst; eine Lösung, die um so anerkennenswerther ist, wenn man, mit gehöriger Kenntniß der Technik, die Ausführung dieses Blattes, eine wirkliche Riesenarbeit, fuhrt. Eine zweite, größere Schwierigkeit lag in der durch den einmal eingeschlagenen Weg gebotene eigenthümliche Behandlung der Lichtarten in ihrem Verhältniß zu den Schattenabstufungen. So fräftig nun fest sich die Gestalten des rechten Vordergrundes abheben, weil in ihnen eine wirkliche Tonscala, und nicht bloß ein Contrast zwischen Schwarz und Weiß herrscht, so wäre es doch wünschenswerth gewesen, wenn der Zeichner in dem linken Mittelgrunde durch absolutkräftigere Abstufung der Töne nach dem Mittelgrunde zu dem Holzschneider seine Arbeit erleichtert hätte. Und dennoch erkennt man, daß viele scheinenden Lichter der Zeichnung erst durch den Schnitt gedämpft und dadurch eine größere Wärme des Tons erzeugt wurde.

Wer halten es bei diesem Blatte, eben weil wir es im strengsten Sinne des Wortes als ein Kunstwerk betrachten, für eine Pflicht, unserer Beurtheilung dasselben einen streng künstlerischen Maßstab unterzulegen. Solchen Werken gegenüber ist es nicht mit einer bahlen Bewunderung abgethan, sondern die Kritik muß es sich angelegen sein lassen, ihr Wesen zu ergründen und zu charakterisiren.

Wenn der ältere nach die neuere Geschichte der Holzschneidekunst hat ein Werk aufzuweisen, welches bei seiner Riesenarbeit eine solche Detailirung in der Ausführung zeigt. Der Holzstock, auf welchem die Zeichnung entworfen wurde, mißt 976 □Zoll, also faß 7 Fuß, während der berühmte Dürer'sche „Triumphwagen Maximilians", bekanntlich der größte Holzschnitt der älteren Holzschneidekunst, aus acht einzeln gedruckten Stöcken bestand, wovon die Abdrücke in ihrer Zusammenfügung nach dem Druck ein Bild von 7 Fuß 4 Zoll Länge und 18 Zoll Höhe bildeten, jedoch jedes der acht Blätter im Durchschnitt nur 11 Zoll hoch und 18 Zoll breit war, folglich nur einen Flächenraum von 198 □Zoll enthielt. Und was die technische Ausführung betrifft, so kann man breist behaupten, daß der Kretschmar'sche Holzschnitt als einzelnes Blatt mehr Detail enthält, als die acht Blätter des Triumphwagens zusammengenommen. Uebelgemerkt, wir reden hier nur von der eigentlichen Arbeit, und worauf sehr viel ankommt, von der durch die Zunahme der äußerlichen Größe ungemein potenzirten Schwierigkeit des Drucks solcher Riesenplatten. Es ist uns nicht bekannt, wie viel tausend Centner die Kretschmar'sche Platte aushalten muß, um einen guten Abdruck hervorzubringen; aber abgesehen von der Größe, welche dabei die kaum politische und, wenn wir nicht irren, auf 49 einzelnen Buchdruckmaschinen zusammengefügte Holzplatte hält, erfordert der Druck derselben auch in Rücksicht auf die complicirtere und schwierigere zu regulirende Berechnung des künstlerischen Effects aller einzelnen Partien, sowie des ganzen Bildes, eine unverhältnißmäßig größere Sorgfalt und praktische Gewandtheit.

Allen diesen mannigfachen Schwierigkeiten gegenüber ist dem trefflichen Künstler seinem der Kritik eine um so größere Anerkennung zu zollen, als derselbe die Ausführung dieser Riesenplatte, welche mehre Jahre der angestrengtesten künstlerischen Thätigkeit forderte, nur aus dem Geschäftszweck unternahm, um einmal den Beweis zu liefern, in welchem Umfange und bis zu welchem Grade künstlerischer Vollendung der deutsche Holzschnitt seine technischen Mittel anzuwenden im Stande sei. Und mit vollem Recht darf er die Vollendung seines Werks als einen Triumph der deutschen Holzschneidekunst betrachten, welcher der deutschen Nation und insbesondere der deutschen Kunst zur Ehre gereicht. Sr.

BIBLIOTHEK der königl. Akademie d. b. K.

Digitized by Google

Antiquitäten.

Ueber die ältesten Kirchenbauten Serbiens.

Es sind seit den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts über die Kulturzustände und die Geschichte Serbiens verhältnißmäßig zahlreiche Arbeiten veröffentlicht worden, unter denen wir beispielsweise erwähnen: die Schriften Ranke's, welcher aus der in der Bibliothek zu Ghilenar vorhandenen Chronik des Erzbischofs Daniel schöpfte, Pirch's, welcher Serbien im Jahre 1829 bereiste, Montalembert's, Schwab's, Boué's, Thal's und Blanqui's, welcher Serbien im Auftrage des französischen Ministeriums besuchte und die Resultate seiner Forschungen im Jahre 1842 in einer ausgezeichneten Vorlesung vor der Akademie der Wissenschaften zu Paris darlegte.

In unserer Zeit hat Franz Mertens, der Verfasser der „chronographen Tafeln", wie in den übrigen für die Geschichte der Baukunst des Mittelalters wichtigen Ländern, so auch in Serbien einen reichen Stoff von Originalzeichnungen und literarischen Untersuchungen angesammelt, aus welchem er jedoch bisher nur wenig der Oeffentlichkeit übergeben hat. Wir erwähnen darunter einen Artikel des Verfassers über Serbien in dem „Berliner Kalender von 1847". Die folgenden Mittheilungen, welche sich vorzugsweise auf das und freundlichst von Herrn Mertens zur Disposition gestellte Material gründen, gewinnen ein specielles Interesse durch die bildlichen Darstellungen der alten Kirchenarchitektur Serbiens, von welcher bisher noch nirgends authentische Belege bekannt gemacht worden sind.

Der Kirchenbau in Serbien beginnt erst gegen das Ende des 12. Jahrhunderts; in den Nachbarländern, wie in der Walachei, in Bosnien, Albanien noch später. Ueberhaupt aber giebt es in diesen Ländern nur wenige alte Baudenkmäler, und selbst die römische Herrschaft, unter welcher Serbien unter dem Namen „Mösien" selbst den angrenzenden Ländern zum alten Illyrien gehörte, hat in Rücksicht auf Architektur fast keine Spuren zurückgelassen. Der Name „Serbien" ist sarmatischen Ursprungs und datirt aus dem 7. Jahrhundert, um dessen Mitte slavische Völkerstämme das Land überschwemmten und die ursprünglichen Bewohner theils unterjochten, theils vertrieben. Seit dieser Zeit zeigt die Geschichte Serbiens eine lange Reihe von Kämpfen theils mit dem oströmischen Kaiserthum, theils mit den Ungarn, theils seit 14. Jahrhundert, mit den Türken, bis es von den letzteren endlich nach der blutigen Schlacht bei Seydsa (1448) seine Unabhängigkeit gänzlich verlor und dem türkischen Reiche einverleibt wurde.

Der Einfluß des Orients zeigt sich in der serbischen Architektur unverkennbar: insbesondere sind die serbischen Kirchenbauten vom Ende des 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts getreue Copien der byzantinischen Architekturen. Was den Charakter dieser Bauformen im Ganzen betrifft, so besteht er wesentlich in der Verbindung zweier einander scheinbar widerstrebenden Elemente, nämlich eines großen Reichthums an Structurformen und einer auffallenden Kleinheit der Gebäude an sich. Beides, besonders aber letzterer Umstand, unterscheidet die Architektur des Orients von der des Occidents sehr bedeutend; denn man kann im Allgemeinen das Verhältniß so bestimmen, daß das Längenmaß einer serbischen Kirche nur die Hälfte, also das Körpermaß nur ein Achtheil einer occidentalischen Kirche ausmacht. Dieser diminutive Charakter der Gebäude ist durchgehends an den kaiserlichen Abteien, wie an den zerstreuten Klosterkirchen und in den unscheinbarsten Dorfkirchen zu bemerken. Bei dieser Kleinheit des Maßstabes der serbischen Kirchenarchitektur erscheint die Fülle der Structurformen, in welcher jene der occidentalischen Architektur nicht nachsteht, um so mannigfaltiger und bewirkt dadurch nicht selten den Eindruck der Ueberladenheit, weil die einzelnen Momente der Architektur, wie Kuppeln, Arkaden, Bogen und alle ornamentalen Verzierungen näher zusammenrücken. Sie erscheinen so als verkleinerte Copien oder Miniaturnachbildungen, deren „lebensgroße" Originale in Konstantinopel zu finden sind. Die Größe eines Gebäudes ist relativ und richtet sich vielmehr nach der Bestimmung desselben, theils aber im besondere nach dem Styl und dem Reichthum der Structurformen. Darum erscheinen die serbischen Architekturen so klein, nicht weil sie es an sich sind, sondern weil sich bei ihrer Verkleinerung nicht eine verhältnißmäßige Abnahme in dem Reichthum ihrer Structurformen zeigen. Die Kirche zu Ravanitza z. B. erscheint eben durch den Reichthum ihrer Formen auf der hier beigefügten Abbildung sehr groß, und doch hat sie trotz ihrer fünf Kuppeln ebenso wie die weiter unten folgende Klosterkirche zu Manassia, welche sechs

1. Ansicht der Kirche zu Ravanitza.

Kuppeln hat, nur 70 Fuß Länge und mißt bis zur Spitze der höchsten Kuppel nur 40 Fuß.

Bevor wir jedoch auf diese beiden merkwürdigen und als Repräsentanten der serbischen Kirchenarchitektur wichtigsten Denkmäler näher eingehen, müssen wir einen kurzen Ueberblick über die ihnen der Zeit nach vorausstehenden Bauten geben.

Wie schon erwähnt, beginnt die Kirchenbaukunst in Serbien gegen den Schluß des 12. Jahrhunderts unter der Regierung der beiden Brüder Stephan und Wukan. Der Letztere erbaute die Klosterkirche von Schitscha in der Nähe der Stadt Karanowatz im südlichen Serbien. Diese Kirche, welche als die älteste Serbiens angesehen wird, ist 158 Fuß lang und 42 breit. Hier ist also ein zweites charakteristisches Moment der serbischen Kirchenbaukunst zu bemerken, nämlich die schmale Form der Gebäude; ein Umstand, der auf ebenständischen Einfluß deutet und hinreichend dadurch erklärt wird, daß der heilige Sabas, ebenfalls ein Bru-

Digitized by Google

der der obengenannten Fürsten, sich in die engste Verbindung mit Rom gesetzt hatte, um in Serbien die christliche Hierarchie zu begründen. Die Kirche zu Schitschi ist in manchen Weise ans Bau seinem erbaut. Auf der westlichen Seite befindet sich ein Thurm, auf dessen Aufsenseite sich die Inschrift befindet: „Stephan von Gottes Gnaden, der Erste gekrönte König aller Serbischen Länder, von Dioklea, Dalmatia, Zachlumia u. s. w. hat diese Kirche erbaut". (Stephan regierte von 1195—1224.) Auf der Ostseite schliefst das Gebäude mit einer von vier Pfeilern getragenen Kuppel ab, denen gegen Osten eine dreitheilige Absis, gegen Norden und Süden schmale Kreuzarmlagen entsprechen. So sind sich auch beim Plan drei zur Ruine gewordenen Gebäude entnehmen lässt, ist die westliche Hälfte von der Kuppel ab in zwei Theile getheilt gewesen, wovon der erstere als Vorhalle diente — Gegenüber der schweren und rohen Form der meisten dieser Kirche steht die feinere und sorgfältigere Formation der Kirche zu Studenitza, welche in der Nähe der Stadt Novi Bazar, acht Stunden von der vorigen entfernt, gelegen ist. Ihr Erbauer ist Wukan, wie die Inschrift im innern Raume der mit zwölf gothischen Fenstern umstellten Kuppel besagt. Auch die Jahreszahl 6747 (nach unserer Rechnung 1209) ist darin angegeben. Der Grundriss ist zwar ganz dem der vorigen Kirche ähnlich, aber die Ausführung gezeigener und sorgsamer. Sie ist deshalb auch noch bis auf die Reste von Malereien und gehenden Inschriften im Innern ziemlich gut erhalten. Die auf der Süd- und Westseite befindlichen, reich mit Figuren verzierten Thüren, sowie die zahlreichen Marmorornamente deuten hier noch mehr als die sämtliche Form des Plans auf lateinische Baumeister. — Ganz ähnlich sind die auf österreichischem Boden befindenden Kirchen zu Kamenitza und Carlowitza, sowie die Klöster der „Krušiše Gora" genannten Gebirgszuges: ja selbst die aus dem 18. Jahrhundert stammenden Raizischen Kirchen der Militärgrenze zeigen denselben Typus des Langschiffes und Thurms. Eine Abweichung darin findet sich zuerst an den Denkmälern jener Zeit, welche als die höchste Blüthe der Kunstentwickelung mit politischer Macht Serbiens zu betrachten ist, nämlich in der Regierungszeit des Stephan Tuschan (1356—1356). Das Kloster Wisoki Dečan, zwischen Ipek und dem Gebirge an den Quellen des Drin gelegen, ist das vorzüglichste Baudenmal dieses Fürsten. Der Grundriss der Kirche bildet drei Viereck, worein eins vor der Absis liegt; nach Osten hin schliessen zwei andere Rhomben die Kirche ab. Das den Stamm des Plans bildende Viereck gestattet sich durch Kreuzgewölben zu einem Kreuzcentrum, über welchem sich eine einzige schmale Kuppel erhebt. Die Wandflächen unterhalb der Bogenreihe und der flachen Giebel, welche der romanischen Baukunst entlehnt sind, werden durch schlanke Strebepfeilerstufen mit zierlichem Stabwerk und Rosetten belebt; auf der West-, Nord- und Südseite befinden sich reich verzierte Portale. Der Glockenthurm von Safit mongolischem Ansehn ist von der Kirche ganz getrennt und steht abseits im Hofraume der Klostermauer. So verschiedt also diese Kirche auf eine ganz eigenthümliche, aber nicht harmonische Weise die romanische Baukunst, welcher die Bogenfriese und Pilaster angehören, mit dem gothischen Strebegerüst und der byzantinischen Architektur, welcher der Structur im Ganzen sowie die zusammengesetzmäßige Grundgestalt entlehnt ist. Zu Pola in Dalmatien, denen Franziskanerkirche (um 1500 erbaut) im Aeußern viel Aehnlichkeit mit der obenerwähnten Klosterkirche hat, sind von gothischer Baukunst nur wenige Spuren zu bemerken, und wohl die Größe der Kirchen dieser Gegenden betrifft, so bildet sie einen Uebergang von der morgenländischen zur abendländischen Architektur, während sich der letztern um so mehr, je weiter man sich von Serbien ab der griechischen Grenze nähert.

Zuvorsen dauerte die sich im Kloster Wisoki Dečan zeigende Umerbildung der orientalischen Einflüsse nicht lange. Noch in demselben Jahrhundert und während der unaufhörlichen Kämpfe der serbischen Fürsten gegen die anringenden Türken kam in der kirchlichen Baukunst Serbiens das byzantinische Prinzip um so mehr zur Geltung, als die Macht der Metropolis selbst durch die fremden Eindringlinge allmählig unterzugehen wurde. In diese Zeit, welche durch den Regierungsantritt des Knes Lazar (1371) bis zur verderblichen Schlacht bei Toydia (1448) begrenzt wird, fallen die schönsten Denkmäler der serbischen Baukunst, zu denen insbesondere die schon erwähnten Kirchen von Ravanitza und Manasija gehören.

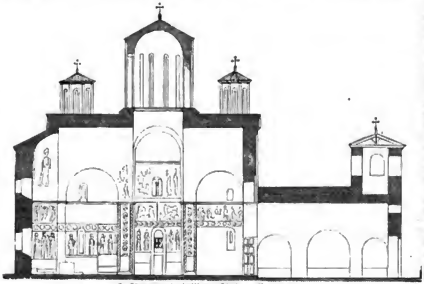
Die Kirche von Ravanitza, von welcher die ebenstehende Abbildung (1) die äußere Ansicht der Nordwestseite zeigt, liegt im Norden Serbiens in der Gegend der Morawa. Ihre Grösse mässen bältnisse sind oben bereits angegeben und fügen hier nur noch hinzu, dass es im westlichen Europa keine Kirche giebt, welche bei ähnlicher Reichhaltigkeit der Structurformen eine solche Kleinheit des Maßstabes besitzt. Die Ansicht, welche die malerische Gestaltung der architektonischen Gruppirung deutlich macht, ist von dem erhöht liegenden Umgange aufgenommen, welcher an der Innenseite des ringsumlaufenden Burgzinnes und parallel mit demselben die Kirche umgiebt. Ganz ähnliche Burgringe finden wir bei den Kirchen zu Ravanitza, Dissek, Degan und Manassia; dieselben waren bestimmt und dienten zu gelegentlichen Aufenthaltsörtern für die Fürsten. In der zu Ravanitza erblickt man noch jetzt den Festsaal des Knes Lazar, worin ehemals die zu Ehren des vielbesungenen Fürsten gehaltenen Kriegsleier während des frohen Gelages erschallten. — Die fünf in einem Quadrat gestellten Kuppeln der Kirche bilden den Hauptbau und geben derselben ein pittoreskes und sogar großartiges Ansehen, welches noch durch drei halbrunde Absiden auf den drei Seiten, sowie durch den auf der Westseite liegenden Vorbau, der durch einen Thurm gekrönt ist, erhöht wird. Dieser Pomp der äußern Erscheinung, verbunden mit den unverkennbaren Anzeichen von Kleinlichkeit und Geschäftheit, worauf wir schon einmal als auf den orientalischen Charakter priser Baukunst aufmerksam machten, bildet einen sehr allgemeinen und festgehaltenen Typus, welcher sich in Tausenden von Kirchen in dem ganzen Gebiet der heutigen Türkei, von der äußersten Westseite Serbiens bis zur Grenze Persiens und von der russischen Grenze an der Wallachei bis zum sinischen Meer von Norden wiederfindet. Selbst die ältesten Kirchen Russlands sind in diesem Styl und zu Moskau sieht man noch zwei oder drei alte Kirchen im Kremli, die in ihrer Totalanlage wie in der Detailausführung verschiedene Structurformen als Ganzen vielen Abweichungen gelten können. Der Grundriss der Kirche zu Ravanitza stimmt völlig mit dem in der weiter unten stehenden Abbildung (Nr. 5) verzeichneten Grundriss der Kirche zu Manassia überein.

Wenn man sich eine richtige Vorstellung von dem Aeußern des Gebäudes dieser Kirche machen will, muß man sich die Außenmauern derselben aus verschiedenfarbigem und verschiedenartigem Material construirt denken, etwa in der Weise der Technik des fürsten altrömischen Mauerwerks, mit welchem jene Construction überhaupt viel Aehnlichkeit haben. Mischer Tuff- oder Kalkstein ist hier zu kleinen Bauteinen (moellons) zugehauen, welche abwechselnd in regelmäßigen Schichten von vier oder fünfach übereinandergelegten Künstlichen Mauer oder Backsteinen aufgemauert sind. Hierdurch gewinnt das Aeußere der Kirche für uns ein ungemein alterthümliches Ansehn, weil wir gewohnt sind, diese malerische Technik des Mauerwerks in unserm Occident fast nur bei altrömischen Bauten zu finden. Man darf sich aber nicht vor bei Architekturen nur zu leicht einreinnenden Illusion hingeben, als ob diese Technik wirklich eine lebendige Tradition der römischen Herrschaft in diesen Ländern sei; denn die Entstehungsgrei der wenigen sporadischen Mauerreste der Römer, von denen sich noch einzelne Spuren, wie die Trajansbrücke zu Gladova unterhalb der jetzigen walladisch-ungarischen Grenze, und das römische Lager an der Grenze zwischen Serbien und Bulgarien, vorfinden, und der Anfang der eigentlichen serbischen Baukunst ist durch ein halbes Jahrtausend getrennt, während dessen gar keine Bauwerke vorkommen. Allein nicht nur der Mangel einer jeden artistischen Verbindung zwischen der römischen und serbischen Baukunst, sondern noch mehr der Umstand, daß dieselbe Technik ebenso wohl auch bei türkischen Ueberund Moscheebauten in Serbien auf der Blüthezeit der türkischen Herrschaft (16. und 17. Jahrhundert) sich vorfindet, macht es zweifelhaft, daß die alten Byzantiner hier besondere Art der Mauerconstruction neben andern Arten selbstständig ausgeübt haben.

Die Zeitfolge dieser alten Kirchenbauten ist übrigens schwer zu bestimmen, und kann sich meist dabei weder auf einen kritischen Vergleich der Bauformen selbst noch auf geschichtliche Daten stützen. Die ältesten vorhandenen Denkmäler, welche in diesem Style in Constantinopel und Griechenland sich finden, gehen nicht über das Jahrzehnt der Comnene zurück, in der Wallachei nicht über das 15. Jahrhundert, und in Russland ist was man auch sagen mag, von wirklicher christlicher Kirchenbaukunst kein bedeutener Stein vorhanden, der über das 14. Jahrhundert hinaus datirte. Um so bedeutsamer ist daher der Umstand, daß wir für die Gründung

Digitized by Google

der Kirche zu Ravanika ein genaues geschichtlich beglaubigtes Datum besitzen. Sie ist, wie bereits angedeutet, vom Knes Lazar, dem Fürsten von Serbien, gegründet, welcher von 1371—1389 regierte. Vor dem existirte hier, an derselben Stelle, kein Kloster, wie sich durch genaue Erkundigungen an Ort und Stelle herausgestellt hat. Daß aber von einer spätern Errichtung der Kirche nicht die Rede sein kann, geht aus dem gesammten sehr alterthümlichen Baustyl dieses Gebäudes im Aeußern hervor. Bedenkt man den Umstand, daß eine so alterthümliche Baukunst sich bis zum Ende des 14. Jahrhunderts in Serbien halten konnte,



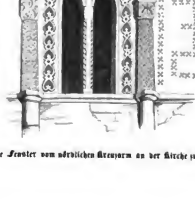
2. Längendurchschnitt der Kirche zu Ravanika.

ohne sich mit der nur wenige Jahrzehnten davon entfernten gleichzeitigen und ganz anders gestalteten Baukunst der westlichen Länder im Geringsten zu vermischen, so muß man über die Abgeschlossenheit der Kulturzustände dieser Länder erstaunen.

Neben wir jedoch zu unserm speziellen Gegenstande zurück. Neben der alterthümlichen Technik, welche wir an dem Mauerwerk des Hauptheils der Kirche bemerken, zeigt die Verbalte nun einen ganz andern Styl, über den man im Zweifel sein kann, ob man ihn für älter oder neuer halten soll. Jedenfalls ist er viel roher. Denn statt, daß dort die zum Mauerwerke verwandten Steine sorgfältig behauen sind, hat man hier nur rohe Bruchsteine angewandt. Allen Anzeichen nach ist sie, wenn sie überhaupt einer andern Zeit angehört, jünger, jedoch nur um Weniges. Wahrscheinlich ist sie kurz nach Vermögung des Hauptbaues aufgeführt. Denn durch die Rohheit des Styls darf man sich nicht täuschen lassen, weil darin nichts weiter als eine besondere Manier in der Bauführung gesehen werden darf, durch welche sich freilich die Archäologen oft genug verführen lassen, in solchen äußerlichen Unterschieden verschiedene Theile desselben Gebäudes gleich einer tiefere Charakterverschiedenheit zu erblicken und aus dieser auf eine Verschiedenheit der Bauzeiten zu schließen.

In der zweiten Abbildung ist der Längendurchschnitt der Kirche zu Ravanika dargestellt. Man erhält dadurch eine Vorstellung von der innern Gliederung der Strebepfeiler. Auch hier herrscht ein großer Reichthum, wozu die Malereien, womit die innern Wände der Kirche überall ausgeschmückt sind, viel beitragen. Der Styl dieser Malereien stimmt mit dem ältern Styl der Miniaturen überein, welcher sich in den abendländischen Kirchen aus der Zeit vom Ende des 12. bis in das 15. Jahrhundert vorfindet. Bei den byzantinischen Kirchen, sowohl der frühern als der spätern Zeit und bis auf die Gegenwart herab, bilden diese Malereien überall einen nie fehlenden Theil der innern Ausschmückung. Insbesondere ist für Aufnahme derselben die sogenannte „heilige Wand“ bestimmt, welche mit Darstellungen der verschiedenen Heiligen und der Mutter Gottes bedeckt wurde. In der Kirche zu Ravanika ist aber nichts mehr davon zu sehen. Dagegen sind die Malereien in der unten zu erwähnenden Kirche zu Manassia noch gut erhalten, aber ihr Styl ist vielmehr mit dem der abendländischen Miniaturen des 14. Jahrhunderts zu vergleichen. In einer andern Kirche, nämlich in der kleinen Klosterkirche zu Gornjak, welche ebenfalls aus der Zeit des Knes Lazar stammt, sieht man Malereien, die vollständig mit den alten mit rohen Miniaturen aus dem 11. Jahrhundert übereinstimmen. So verschiedene Kunstweisen im Gebiete der Malerei zeigen sich also innerhalb derselben Menschenalters auf dem Boden von Serbien. Indessen können diese Malereien, da das Princip des Fortschritts fehlt, nicht das Interesse darbieten, wie die gleichartigen Malereien der abendländischen Kirchen.

Was die einzelnen architektonischen Formen der Kirche zu Ravanika betrifft, so müssen wir uns hier auf Einzelheiten beschränken. In der dritten Abbildung ist das obere Fenster im nördlichen Kreuzarm dargestellt, weil sich an diesem Stücke die Detailbehandlung der Ornamentik am besten erkennen läßt, welche sich an allen übrigen Bogenöffnungen wiederholt. Man bemerke zuerst die kleinen kreuzförmigen Sternchen, durch deren Zusammenstellung zu verschiedenen kleinen Figuren hier die Fläche des neben dem Fenster befindlichen Blendbogens verziert ist. Diese Sternchen sind von Thon in Weise klei-

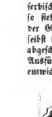


3. Obere Fenster vom nördlichen Kreuzarm an der Kirche zu Ravanika.

4. Plan der Kirche zu Manassia.

Digitized by Google

ner Läppchen vierblattartig gestaltet, so daß dieselben in das Mauerwerk eingesenkt, durch ihre Dunkelheit im Contrast zu dem hellen Mauerwerk eine bestimmte und sehr markirte Zeichnung hervorbringen. Diese auf so einfacher Technik beruhende Anwendung eines malerischen Princips in der Mauerconstruction ist in der byzantinischen Baukunst ziemlich allgemein, insbesondere beruht das Wesen der späteren byzantinischen Baukunst auf diesem Princip; wogegen die besondere Weise der Verjüngung, welche bei dieser Kirche noch durch die ornamentale Skulptur des daneben stehenden Fensterbogens selbst beobachtet ist, ungleich seltner und merkwürdiger erscheint. Diese Verjüngungen sind mit vorsichtigem, aber immerhin rohen Meißel in Stein ausgehauen. Man glaubt sich bei dieser Berechnung von rohen Versuche der Skulptur liegend einer alten deutschen Bauwerks versetzt, etwa vor die üblichen Verzierungen der Kirchen in Gernrode, Quedlinburg, Gösk und andern Orten Nordeutschlands. Berücksichtigt man nun, daß die letztern nicht später als um die Mitte des 12. Jahrhunderts hergestellt sind, während die ganz ähnlichen serbischen erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts vorkommen, so steht man, wie gesährdet in manchen Fällen ein „Schluß von der Gleichartigkeit des Styls auf die Gleichartigkeit des Bauwerks selbst ist. Es ist unverkennbar, daß in hinlänglich gegeneinander abgeschlossenen Ländern dieselbe Kunstform bei auf die Weise ihrer Ausführung herab in ganz verschiedenen Zeiten sich völlig gleich entwickeln kann.



3. Details der Kirche zu Manassia.

Die Kirche von Manassia, zu welcher wir nunmehr übergehen, ist der vorigen im Ganzen, wie in vielen Einzelheiten sehr ähnlich. Zunächst ist, wie schon erwähnt, der Grundriß bei beiden genau derselbe, außer, daß über dem mittleren Theile der Vorhalle der Kirche zu Kamenitza eine Kuppel steht, welche die Kirche zu Manassia besitzt. Letztere hat demzufolge sechs Kuppeln. Sie ist um das Jahr 1400 von einem Nachfolger des Knes Lazar, dem „Despoten" Stephan, erbaut. Die wenigen charakteristischen Unterschiede derselben von der vorigen beruhen meist auf der Verschiedenheit der Handarbeiten, welche sich dem Typus der wallachischen Kirchen nähern und daher auch Gepräge eines moderneren, abgeleiteten Styls zeigen. Die Dachränder sind mit Bogenfriesen geschmückt und das Innere der Kirche mit Malereien im gleichzeitigen Styl der abendländischen Kirchen des 14. Jahrhunderts ausgeschmückt. Im Ganzen mangelt dieser Kirche die altertümliche Naivität, welche die Kirche zu Kamenitza jenem Bauwerke nähert, der die Detailverzierungen der Fenster, Bogen u. s. f. in den deutschen Kirchen aus der sächsischen Kaiserzeit charakterisirt. Die Details der Kirche zu Manassia sind ganz anders, nämlich nicht so altertümlich, aber auch nicht so schön, und den Abbildungen 6 und 7 kann man sich eine Vorstellung von dem Styl derselben machen und bemerken, daß hier die raffinirten Bauformen dieser spätern byzantinischen Baukunst mit andern rohen gemengt sind. Die Form der Pfeiler, auf welche die Kuppel sich stützt, ist mit vier schmächtigen Säulenstangen zur Verjüngung umhüllt; eine Weise, die gewiß nicht aus der byzantinischen Baukunst ursprünglich herstammt. In den zwei alten Kirchen im Kreml zu Moskau, deren wir oben erwähnten, sieht man ähnliche Pfeiler mit denselben Säulenstangen. Die Anwendung des malerischen Elements in der Mauerconstruktion der äußeren Wandflächen gleicht durchaus und in der ganzen Behandlungsweise der entsprechenden Technik in der deutschen romanischen Baukunst.

6. Details der Kirche zu Manassia.

Aus derselben Zeit und von denselben Fürsten erbaut finden sich noch viele Kirchen in Serbien, deren Erwähnung indeß überflüssig ist, theils weil sie sämmtlich denselben allgemeinen Bautypus tragen, theils weil sie ihrer geringern Maßstabes wegen zu unbedeutend sind. Es ist dies die Zeit, da die Serbier im Kampfe mit den immer mächtiger eindringenden Türken begriffen waren, bis endlich in der Mitte des 15. Jahrhunderts die ganze Verdrängung Serbiens aus dem alten Nacien durch das nördliche Serbien hindurch über die ungarische Grenze gedrängt und das serbische Reich im Jahre 1459 der Türkei einverleibt wurde. Die nach Ungarn übergesiedelten Nacier erbauten hier den Namen der „Raizen", unter welchem ihre Nachkommen heute den ganzen geographischen Streifen der Militairgrenze bewohnen. Gleich nach ihrer Festsetzung im südlichen Ungarn entstanden dort schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Reihe von Kirchen und andern Gebäuden, wovon noch eine Menge Ueberbleibsel erhalten sind.

Die Kirche zu Kamenitza gehört zu diesen. Sie ist um 1481 erbaut und liegt zwei Stunden von Petermardein, nicht weit von der serbischen Grenze und auf dem Boden des in der kirchlichen (lateinischen) Geographie unter dem Namen „Sormien" bekannten Landstrichs. Sie gehört noch ganz in den Kreis der eben betrachteten alten serbischen Kirchen, aber sie kann auch zugleich eine Vorbildung von dem Grundriß der heutigen seit dem vorigen Jahrhundert erbauten Kirchen geben. Der Styl dieser Kirche ist sehr interessant und nähert sich am meisten dem der romanischen Kirchen des Mittelrheins. Im Aeußeren besitzt sie einen großen Reichthum an Bogen- und Umrahmungsformen, welche in ihrer Gesammtheit den Eindruck der Zierlichkeit und Prächtigkeit hervorbringen. Im Innern herrscht eine malerische Mannigfaltigkeit, die mit den einfachsten Mitteln hervorgebracht, einen Beweis von großer praktischer Gewandtheit der Erbauer ablegt. Ueber allem dem breitet sich auch hier eine gewisse Gedrücktheit und kindliche Beschränktheit aus, die auch dem ganzen Volkscharakter entspricht, wie er sich noch heute dem die Straßen von Carlowitz und des Raizenviertheils von Petermardein durchwandernden Beobachter kundgiebt. Still und in sich abgeschlossen in ruhigem Fleiße seinem Tagewerke lebend, theilen sich die Raizen weder fremden Nationalitäten noch auch einmal den eigenen Stammgenossen mit. Diese Zöglinung beruht wesentlich auf ihrer streng religiösen Entwickelung. — Das Innere der Kirche zu Kamenitza ist, wie gesagt, sehr malerisch, was auch hier durch die seit früher her und der Nachahmung der byzantini-

7. Plan der Kirche zu Kamenitza.

schen Baukunst zur Gewohnheit gewordene und wohlberechnete Anwendung von hochstrebenden Durchgangs- und Gewölbebogen bewirkt wird. Im Uebrigen sind besondere Unterschiede von der oben besprochenen Kirche nicht zu bemerken.

In historischer Beziehung ist über die Raizische Baukunst noch hinzuzufügen, daß nach der ersten Einwanderung der alten Nacier in Syrmien später noch, am Ende des 17. Jahrhunderts, eine zweite und bedeutendere Ueberfiedelung stattfand und daß unter der segensreichen Regierung der Kaiserin Maria Theresia die Hauptzahl der heutigen Raizischen Kirchen und der andern nöthigen Bauten an der Militairgrenze gestiftet wurden. Diese spätesten Kirchenbauten der Raizen wurden sämmtlich nach dem Muster der vorhandenen alten christlichen Kirchen in Nacien oder südlichen Serbien ausgeführt. Die Kirche zu Kamenitza scheint zu solcher Nachahmung das erste Beispiel gegeben zu haben, weshalb dieselbe als Modell für die zahlreichen seitdem in Ungarn errichteten Raizischen Kirchen betrachtet werden kann.

Ueber Serbien haben wir nun noch wenig hinzuzufügen. Die Türken, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts daselbst an Stelle der Serbier eine neue Kulturentwickelung begründeten, begannen ihre Baukunst ebenfalls zu üben. Aber ihre Werke unterschieden sich von den gleichzeitigen serbischen nicht nur durch die Form des Styls und eine jorgfältigere Technik, sondern auch durch die Größe, und legten durch alles dies Zeugniß ab von dem höhern, kräftigeren Nationalbewußtsein und zugleich von einem besser geordneten und tiefergebildeten Staatsbewußtsein. Indessen gehört diese ganze Epoche nicht zu unserm Thema, weil wir uns

Digitized by Google

: 104.
34

Digitized by Google

A. Rhyd.

Holzschnitt und Druck von Eduard Kretzschmar in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

nur mit der serbischen Kirchenbaukunst, nicht aber überhaupt mit der Baukunst in Serbien beschäftigen. Erst in der neuesten Zeit, da die Serben das türkische Joch abzuschütteln begannen, tauchte die alte serbische Baukunst wieder empor. So wurde im Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts das Kloster Gneta Petke, ganz im alten Style, neugebaut; ebenso herrscht dieser alte Styl in der vom Fürsten Miloich im Jahre 1824 erbauten Kirche zu Topolider. Zum ersten Male erscheint der europäische moderne Styl in der neuen Kathedrale zu Belgrad, welche 1837 erbaut wurde; und seitdem hat er neben dem alten Typus der früheren serbischen Kirchenbaukunst allmälig eine größere Ausdehnung erhalten. Sr.

Erklärung der Kunstbeilagen.

1. **„Kampf des Löwen mit der Schlange"**, nach der Bronzegruppe von Wilhelm Wolff in Berlin Photographie. — Was die photographische Ausführung dieses Blattes betrifft, so verweisen wir auf den ersten Leitartikel dieses Heftes, worin das Nöthige über das Verfahren im Allgemeinen, sowie über die künstlerische Bedeutung der Photographie und ihrer Verwandten beigebracht ist; weshalb wir uns hier auf die Composition selbst beschränken können. Wilhelm Wolff hat durch die mannigfachen Darstellungen aus dem Gebiete der Thierindividualität ein entschiedenes und eminentes Talent für die Auffassung und Wiedergebung des tieferen Charakters der Thiere bekundet. Unter „tieferem Charakter" verstehen wir, daß er sich nicht nur darauf beschränkt, die Thiere in ihrer naturhistorischen Gestaltung und körperlichen Naturwahrheit darzustellen, wozu denn insbesondere ein detaillirtes Studium der eigenthümlichen Muskulatur und die dadurch bedingte Bewegungsmanier der einzelnen Arten, die Bildung der einzelnen Glieder und deren Artikulationssystem u. s. f. gehört, sondern auch die mit diesen physiologischen Elementen allerdings in engstem Zusammenhange stehenden geistigen Charakterunterschiede, sofern sie sich im Bau und in der Bewegung im Ganzen wie im Einzelnen markiren, zur Anschauung zu bringen bestrebt ist. Man kann dies die psychologische Seite des Thiercharakters nennen, deren Verhältniß zu der andern, physiologischen, und ihrer bestreitige Harmonie das hervorbringt, was man unter „individuellem Ausdruck" versteht. Diese Individualität des Ausdrucks, in welcher sich die Grundverhältnisse und Neigungen, das Temperament und die Passionen des Thieres abspiegeln, giebt dem einzelnen Thiere eine ganz bestimmte Physiognomie, welche mit der menschlichen das gemein hat, daß sie sich vorzugsweise im Auge concentrirt, dadurch aber von der letzteren verschieden ist, daß sie sich im Uebrigen nicht auf das Gesicht beschränkt, sondern dem ganzen Körper bis in seine äußersten Artikulationen und scheinbar unbedeutendsten Bewegungen herab ein entschieden charakteristisches Gepräge verleiht. Aus dieser Breite des physiognomischen Ausdrucks und der darauf entspringenden großen Mannigfaltigkeit in der Darstellung der Thierindividualität ergiebt sich, welche großen Schwierigkeiten mit dem Studium derselben verbunden sind; Schwierigkeiten, die sich noch anderweitig dadurch vervielfachen, daß die Gegensätze zwischen der Ruhe und der Bewegung und innerhalb der letzten die reiche Scala der Motive und der Stärke der Bewegung, wobei denn alle feurigen, fürchtenden, hoffenden, ängstigen Erregungen und deren graduelle Unterschiede ins Spiel kommen, das allgemeine Gepräge der Thierindividualität auf unendliche, aber stets charakteristische und harmonische Weise nüanciren. — Wolff hat sich, das geht aus allen seinen Werken hervor, diese höchst Lösung seiner Aufgabe zum Ziel gesetzt. Was wir hier im Allgemeinen über die Thiercharstellung bemerkten, das schöpften wir zunächst aus dem Studium seiner Arbeiten. Der „Kampf des Löwen mit der Schlange" gehört zu den vorzüglichsten derselben. Die Gruppe ist kürzlich in Bronze ausgeführt in etwa über ½ Lebensgröße. Die Photographie stellt die Gruppe nicht ganz von vorn dar, sondern ein wenig im Profil. Im Uebrigen wollen wir es der eigenen Anschauung der Leser überlassen, zu entscheiden, ob unser allgemeines Urtheil durch dieselbe bestätigt wird; müssen jedoch zu bemerken geben, daß zur richtigen Vorstellung und Würdigung eines Skulpturwerks eine Flächenvarstellung nicht hinreicht, weil jede Veränderung in der Stellung desselben neue Schönheiten entdecken läßt, die bei dieser nothwendig verloren gehen müssen.

2. **„Porträt von Adolph Menzel"**, nach einer Photographie in Holz geschnitten von Eduard Kretschmer in Leipzig. — Adolph Menzel ist am 8. December 1815 in Breslau geboren: einer Stadt, welche in ihrem damaligen Zustande dem jugendlichen Talente wenig oder gar keine Nahrung geben konnte. Menzels Vater, welcher Vorsteher einer Töchterschule daselbst war, war zwar selbst ein eifriger Kunstfreund und unterstützte sich besonders mit großer Wärme für die damals neue Senefelderliche Erfindung der Lithographie, der er sich auch praktisch und zwar zuletzt ausschließlich widmete. Indessen war von einer eigentlich künstlerischen Ausübung der lithographischen Technik bei ihm wenig die Rede, wie er denn auch von der Kunst als solcher eine mehr untergeordnete Vorstellung hatte und sie weit hinter die sogenannten Brotstudien stellte. Aus diesem Grunde war es auch sein lebhaftester Wunsch, daß sein Sohn „studiren" solle, obschon er demselben in seiner Weise Zwang auferlegte, ja ihn sogar über seine Zeichnungsversuche belobte und ihn darin fortzufahren ansporte — wohlgemerkt, wenn der Knabe seine Schularbeiten nie auf den letzten Federzirich brennen hatte! Diese Auslegung des alten ulile cum dulci schien aber dem jungen Menzel zuletzt nicht mehr einleuchten zu wollen. Sein entschiedener Kunsttrieb, den er bis in sein 14. Lebensjahr hinein in gewissen Grenzen hatte halten müssen, brach sich zuletzt trotz Schule und pflichtmäßigem Lernen Bahn und veranlaßte seinen Vater, den lang gehegten Lieblingsplan, seinen Sohn auf die Universität zu schicken, fahren und den Knaben seinen Hang von der Natur vorgezeichneten Weg gehen zu lassen. So handelte sich nun aber, da der junge Menzel die Kunst als Fachsache betrachten durfte, vor allen Dingen darum, das instinktmäßige Treiben, in dem sich sein Freshsames Talent bisher ergangen hatte, in eine durch orientirenden Unterricht geregelte Entwickelung zu verwandeln. In einem für die Kunst so krautigen Orte wie Breslau konnte davon nicht die Rede sein, und es wurde daher der Entschluß gefaßt und im Jahre 1830 ausgeführt, nach Berlin überzusiedeln. Der Bedanke an die Akademie lag natürlich dabei am nächsten. Allein abgesehen von einer ihm selbst unerklärlichen aber tief begründeten Scheu vor seinem Instinkte, deren Ueberwindung ihn fast drei Jahre kostete, fühlte der junge Menzel nach kurzem Besuch der Akademie, daß er darin nicht fortzukommen vermöchte. Er war im Jahre 1835 in dieselbe eingetreten und verließ sie noch in demselben Jahre nach einem halbjährigen vergeblichen und übrigens sehr lückenhaften Unterricht, ohne sie wieder zu betreten. Es muß jedoch hinzugefügt werden, daß die Ursachen hiervon wesentlich in dem Umstande beruhten, daß Menzel bereits so tief ins Naturalistischen hineingerathen war, daß er sich eine ganz eigenthümliche und unpraktische Zeichnungsmanier angewöhnt hatte, von der er trotz allen Bemühungen des Professor Riedlich, unter diesen verständiger und solider Leitung die Gypsklasse stand, nicht abzubringen war. Nachdem er also die Akademie aufgegeben hatte, war auch gewissenhaft durch Sorgen mancherlei Art und seine nothwendig gewordene Beihülfe an dem lithographischen Atelier seines Vaters veranlaßt war, setzte er sein Dilettantisiren fort, gelangte einzig und allein durch das Studiren der an den Schaufenstern der Kunsthandlungen ausgestellten Kupferstiche, vor welchen er oft halbe Tage zubrachte. — Wie groß war daher die Ueberraschung seiner ehemaligen akademischen Mitschüler und des Professor Riedlich, ja sogar des alten Schadow's, dem jetzt verstorbenen Director der Akademie, als am Schluß desselben Jahres, zum Weihnachtsfeste 1853, eine Reihe von Steinzeichnungen von Menzel erschienen, welche das unverkennbare Gepräge nicht nur einer wahrhaft künstlerischen Composition, sondern einer gereiften Praxis in diesem Gebiete trugen. Es waren dies die bekannten Darstellungen, welche bei Sachse unter dem Titel: „Künstlers Erdenwal-

Digitized by Google

len" erschienen und solches Aufsehen erregten, daß bedauert der übersachte junge Künstler plötzlich von den Berliner Künstlern, wie Biermann u. A. in ihren Kreis aufgenommen wurde. Dies war der erste entscheidende Schritt zu einer wahrhaft künstlerischen Entwicklungsbahn, auf der nun Menzel mit neuem Muthe und entschiedenem Forscherdrange weiter vorteilte, ohne indeß seine abgeschlossene Weise originaler Selbstbildung aufzugeben. Und wie er damals stets auf eigene Hand studirte und arbeitete und schuf, so ist es auch bis auf diesen Tag geblieben. Sein Atelier ist ihm die Welt. Er hat nie, mit Ausnahme des vorübergehenden akademischen Semesters, irgend einen Lehrer gehabt, oder eine fremde Schule durchgemacht. Diese Isolirung seines künstlerischen Strebens erklärt zum großen Theil seine Eigenthümlichkeiten, welche nicht selten an's Abenteuerliche streifen, aber überall den Stempel einer selbst in ihren Capricen echt künstlerischen und — im edelsten Sinne des Wortes — genialen Selbstständigkeit und Originalität erkennen lassen. — Was den weitern Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung betrifft, so wird die in historischer Ordnung hier folgende Aufzählung seiner Hauptwerke darüber die beste Vorstellung geben können. Sein nächstes Werk besteht in einem „Cyclus von 12 Blättern aus der Brandenburgischen Geschichte", welche die Hauptmomente der letztern von der Heidenzeit bis auf die Friedensschlüsse herab darstellten. Sie waren ebenfalls lithographirt und erschienen 1856. Daneben arbeitete er eine Menge anderer Blätter, unter denen sich arabeskenartige Compositionen, Gelegenheitszeichnungen und unter anderen auch seine von einer reichen satirischen Ader zeugenden „Fünf Sinne" befanden. — Bisher hatte Menzel nur gezeichnet, denn ein früherer verunglückter Versuch zu malen konnte nicht entmuthigen. Angespornt von seinen Freunden entschloß er sich endlich dazu, sich mit Pinsel und Palette vertraut zu machen. Ein neuer Anlauf kam, den er im Jahre 1855 nahm, mißlang abermals und verursachte ihm so tiefe ärgerliche Mißstrauen, als er sich bewußt war, allen Quellen und Mühseligkeiten, die einem bereits in seiner innern und außerwärtigen technischen Entwicklung weit vorgeschrittenen Talente und den Anfängen einer bisher nicht gekannten Technik aufzuringen mußten, so viel in seinen Kräften stand, mit muthiger Entsagung Trotz geboten zu haben. Er fühlte jetzt, wie das Zeichnen mit dem Malen nothwendig Hand in Hand gehen muß, damit nicht, bei ausschließlicher Ausbildung des erstern, die damit im Verhältniß stehende Aeznigung und Schärfung des kritischen Geschmacks später die Schülerthätigkeiten der neuen Technik in zu grellem Lichte erscheinen lasse. Er fand daher abermals entmuthigt von dem Versuche des Malens ab, bis er im folgenden Jahre ihn von neuem wagte. Und diesmal drang er durch. Nach einer Reihe von Bildern, die er nur als Versuche betrachtete, trat endlich im nächsten Jahre (1857) sein erstes Bild „eine Advocatenconsultirung" in die Oeffentlichkeit und war bereits nach zweitägiger Ausstellung im Sachs'schen Lokale verkauft. Welche Verwunderung dies Gemälde hatte, davon giebt den besten Beleg, daß der Maler Magnus, welcher kurze Zeit nachher von einer Reise zurückgekehrt war, und dies Bild bei dem Käufer ersehen sah, diesem dagegen ein von ihm selbst gemaltes Bild, für welches er den achtfachen Preis dessen geboten hatte, was für jenes wirklich bezahlt war, in Tausch gab. Im Jahre 1857 folgten nun mehrere Gemälde, darunter „ein Gerichtstag", das vom Kaufmann Hermann für seine Sammlung bestellt und gekauft wurde, „ein Spaziergang Friedrichs des Großen", die „Ecksteher" u. s. f.; endlich im verflossenen Jahre „Ein Diner Friedrichs des Großen, mit seinen Freunden", welches in diesen Blättern (siehe „Kunstzeitung" Heft 2 Seite 41) besprochen worden ist. Gegenwärtig ist er mit zwei nicht minder bedeutenden Gemälden beschäftigt, nämlich „ein Concert Friedrichs des Großen", auf welches wir in Kurzem zu sprechen kommen werden und ein Schlachtbild „die Nacht von Hochkirch", welches im größten Maßstabe ausgeführt wird. — Eine besondere und sehr bedeutungsvolle Seite seines künstlerischen Schaffens machen seine Compositionen für den Holzschnitt aus, die wir hier im Zusammenhange anführen, weil Menzel unter allen deutschen Künstlern unbestreitbar als derjenige dasteht, welcher den tiefsten und nachhaltigsten Einfluß auf die Entwicklung der neuern deutschen Holzschneidekunst ausgeübt hat und als sein geistiger Vater zu betrachten ist. Seine ersten Versuche in diesem Gebiete rührten auf Veranlassung v. Chamisso her, welcher ihn ersuchte, einige Zeichnungen zu der kleinen Ausgabe des „Peter Schlemihl" zu entwerfen, welche sodann von Unzelmann geschnitten wurden. Dies war im Jahre 1838. Und dem folgenden Jahre datirt das ebenfalls von Unzelmann geschnittene größere Blatt „Siegfrieds Tod", welches Menzel, wie auch die Zeichnungen zu Schlemihl noch mit dem Pinsel auf das blanke Holz aufrührte. Den Meistist wandte er erst in den Illustrationen zu der Kugler'schen „Geschichte Friedrichs des Großen" an, welche 1839 begannen und 1842 vollendet wurden. Mit Ausnahme des zu Secundarfeier des Gutenbergfestes componirten ausgezeichneten schönen Blattes „Gutenberg, welcher dem Tanst den ersten Bogen von der neuen Presse zeigt", beschäftigten ihn zene zahlreichen und mit eminentem Talente entworfenen Compositionen zu dem Friedrichsbuche in diesen drei Jahren ausschließlich. Nach ihrer Vollendung begann er seine Compositionen zu der „Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformirung", wovon der erste Band in colorirten Lithographien mit prachtvoller Ausstattung erst kürzlich herausgegeben ist. Dies Werk, sowie ein Heft „Marinevisuche", welches 1845 bei Sachs erschien, unterbrachen seine Arbeiten für den Holzschnitt nur kurze Zeit. Denn bereits im Sommer desselben Jahres begann er seine Compositionen zu der Prachtausgabe der „Werke Friedrichs des Großen", welche von Unzelmann, beiden Schüler Müller und den beiden Vogel geschnitten wurden und im Jahre 1849, 200 an der Zahl, vollendet waren. In dieselbe Zeit fallen seine Zeichnungen zu den „Soldaten Friedrichs des Großen", geschnitten von Eduard Kretzschmar, welche mit Text von Lange als Supplement zu dem Kugler'schen Friedrichsbuche erschienen, und endlich sind noch aus der neuesten Zeit seine „Kriegsbelden Friedrichs des Großen" zu erwähnen, von denen bis jetzt vier vollendet und gegenwärtig im Schnitt, welchen Eduard Kretzschmar ausführt, befindlich sind. Es sollen sieben, und — wenn dieser Cyclus Anklang findet — im Ganzen zwölf Blätter in gr. 4. Format werden. Zum Schluß bemerken wir, daß Menzel im Jahre 1850 noch ein Heft „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen" vollendete, die auch nicht verächtliche sind. Wir müssen es uns versagen, auf eine Charakteristik dieser zahlreichen Werke einzugehen, daß es sich in diesen „Künstlerpotentaten" nur um das rein Formelle handelt, mit dessen Mittheilung wir Künstler wie Laien in gleicher Weise zu erfreuen glauben. Obwohl wir uns answeretts die Gelegenheit nicht fehlen, auf einzelne der hier angeführten Werke specieller einzugehen.

3. **„Nabe und Hund"**, Radirung von **C. Steffek** in Berlin. — Steffek's Genrebilder, besonders aus diesem Gebiete, zu welchem auch die gegenwärtige Radirung gehört, sind bekannt genug, als daß wir sie besonders zu erwähnen nöthig hätten. Man wird sich beispielsweise der allerliebsten Gruppe, „zwei Hunde, die einen Sonnenschirm zerreißen", von der letzten Berliner Ausstellung und anderer ähnlicher Bilder noch wohl erinnern. Letzteres sowie ein anderes, „Scene im Vorzimmer", welche eine aus einem Mantelpief und einem kleinen Wachtelhunden bestehende Gruppe darstellt, sind bereits im Stich erschienen. Das dem gegenwärtigen Hefte beigegebene Blatt zeugt von derselben Feinheit und Naivetät, mit welcher der talentvolle Künstler die Thierindividualitäten auffassen und darzustellen versteht.

Königliche Akademie der bildenden Künste zu Berlin

Expedition der Kunstzeitung: Eduard Kretzschmar in Leipzig. — Redigirt unter Verantwortlichkeit von Eduard Kretzschmar.

Schnellpressendruck von J. J. Grackhorn in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

Digitized by Google